المركز القومي للترجمة

مارجريت ليتفين

رحلة هاملت العربية

أمير شكسبير وشبح عبد الناصر

ترجمة:

سها السباعي

2775

نحن نعرف هاملت (أو نظن أننا نعرفه)؛ فكلماته ومواضع صمته غير المتوقعة تساعد في تسليط الضوء على بعض جوانب الثقافة الأدبية والسياسية للعرب، وأيضًا، مثل أفضل نماذج التبادل الثقافي؛ على بعض جوانب عاداتنا وفرضياتنا التفسيرية وهنا يقودنا هاملت العربيّ عبر الممرات المتشابكة للمناقشات السياسية المعاصرة، خلف مكبرات صوت عبد الناصر في مصر الثورية، وإلى داخل المسارح التجريبية في فترة ما بعد 1967 في كلّ من مصر، وسوريا، والأردن، والعراق، ويتحدث بأصوات مختلفة: علمانية وإسلامية، عابسة وعابثة، ملحمية وساخرة. وأحيانًا يكون ثملًا ومتلعثمًا - أو قد ينسى دوره تمامًا - ولكن هذا، أيضًا، جزءٌ من شخصيته، وسيبقى مرشدًا جيدًا.

لماذا نتتبع هاملت، بصورة خاصة، عبر العالم العربي؟ يمثل كثير من الناس الذين لديهم أشياء يقولونها عنه هناك سببًا كافيًا. فقد جند الليبراليون، والقوميون، والإسلاميون هاملت من أجل نصرة قضاياهم، واستضافه مخرجو المسرحيات وكُتابها في عملهم الإبداعي، وكذلك فعل الوعاظ، والمشاركون في المناظرات، والمخرجون السينمائيون، والروائيون، والشعراء، وكُتاب المذكرات - بغض النظر عما إذا كانت الرسالة عامة أم خاصة، فقد صاغ الكتاب العرب هاملت وأعادوا صياغته ليساعدهم في التعبير عنها.

رحلة هاملت العربية

أمير شكسبير وشبح عبد الناصر

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2775
- رحلة هاملت العربية: أمير شكسبير وشبح عبد الناصر
- مارجريت ليتفين
- سها السباعى
- الطبعة الأولى 2017

هذه ترجمة كتاب:
Hamlet's Arab Journey
By: Margaret Litvin

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

رحلة هاملت العربية

أمير شكسبير وشبح عبد الناصر

تأليف : مارجريت ليتفين

ترجمة : سها السباعي



2017

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ليتفين، مارجريت
رحلة هاملت العربية: أمير شكسبير وشبح عبد الناصر/ تأليف مارجريت ليتفين، ترجمة سها السباعى.
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٧
٤٦٤ ص، ٢٤ سم
١ - السياسة فى الأدب
٢ - المسرح - الجوانب السياسية
(أ) السباعى، سها (مترجم)
(ب) العنوان ٨٩,٩٣١
رقم الإيداع: ٢٠١٥/٥٥٨٧
الترقيم الدولى 0 - 0187 - 92 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

إهداء المؤلفة

إلى: جاري وماريا ليتفين

إهداء المترجمة

إلى: روح أبي ومعلمي خليل كلفت

المحتويات

الصور والجداول

الصور

الجداول

كلمة المترجم

يوصي هاملت صديقه هوراشيو في نص شكسبير أثناء احتضاره أن يروي قصته للناس، ومن هنا يبدأ الكاتب السوري ممدوح عدوان مسرحيته *هاملت يستيقظ متأخرًا*، حيث ينفذ هوراشيو الوصية مستشهدًا بحكاية من حكايات الصين القديمة، تخبرنا أنهم "حين كانوا يغضبون من شخصٍ ما ويريدون أن يتوجهوا ضده بالدعاء كانوا يقولون له: فلتعيِّشك الآلهة في زمنٍ مهم". ويفسر هوراشيو الزمن المهم بأنه الزمن الذي أثقلهم بهموم "المسؤوليات الكبيرة والقهر والقلق اليومي على النفس وعلى الآخرين وعلى الوطن". وقد كان هاملت ملاذًا العرب في هذا الزمن المهم منذ بدأوا في ترجمة النص في بدايات القرن العشرين، وحتى صاغوا نصوصهم المستوحاة منه خلال أكثر من مائة عام، مرورًا بتطويع كلمات هاملت للتعبير عن انكساراتهم في الحرب والسلم، وفي البحث عن هوية ومكان، وفي توجيه رسائل رأسية وأفقية، وفي مواجهة أحداثٍ كبرى.

وهكذا يرتحل هاملت في الوطن العربي حاملاً معه تراثًا متراكمًا من الرؤى والتفسيرات، ليحط رحاله في مصر والأردن وسوريا وغيرها من البلاد، ليزداد في كل مرة حملاً فوق حِمله. ويقتفي هذا الكتاب أثره منذ بدأ على المسرح جادًا وأمينًا مع نص شكسبير، وحتى تحوله في نصوصٍ مستلهَمَةٍ إلى بطلٍ ضد الظلم، ومناضلٍ في سبيل العدل، ثم إلى ساخرٍ في مواجهة ما لا سبيل إلى تغييره.

كان نص شكسبير في هذه الرحلة كشعاع الضوء الأبيض الذي يمر من خلال مشكال من قراءاتٍ مختلفة ليتحلل إلى ألوان متباينة، ويخرج منه ليخدم أهدافًا متعددة.

امتناني للمؤلفة التي لم تبخل بتقديم المساعدة وتوفير كثير من الاقتباسات العربية. وحافظت على خط مفتوح من التواصل المهني والإنساني المستمر والذي توجته بلقاء وديٍّ في القاهرة بعد انتهاء هذه الترجمة.

تمهيد وشكر

تعتبر مسرحية ***هاملت*** ملتقى رائعًا للحوار البينَثقافيّ، فالجميع تقريبًا لديهم ما يقولونه عنها، ويميل ما يقولونه إلى أن يكون عن أنفسهم بشكل مباشر. عرف النقاد منذ فترة طويلة أن "كلّ أمة ترى وجهها في مرآة شكسبير"[١]، أن هاملت بشكلٍ خاص لديه "سيرة ذاتية جاذبة"[٢]، وأن المسرحية عبارةٌ عن "مرآة يرى كل إنسان وجهه فيها".[٣] وكما قال جان كوت *Jan Kott*: يقرأ هاملت لنفسه، ولكن كل جيلٍ يضع في يده كتابًا مختلفًا.[٤]

عندما قرأت ***هاملت*** لأول مرة كطالبةٍ أمريكية في المرحلة الثانوية، رأيت بوضوح أنها مسرحيةٌ عن الوعي الفرديّ، فقد قزّمت شخصية هاملت الحبكة الدرامية، فهو يشمئز من الدسائس التافهة والعمليات الثأرية التي تدور بين الحاشية. وهو يشعر بأنه مثقلٌ ليس فقط بسبب أمه وعمه اللذين يسببان له الحرج ولكن بسبب الجسد (سواء كان صلبًا أم مدنسًا) الذي يستضيفه ويحد من قدراته.[٥] وأقرب شخصية أدبيّة له إما أن تكون ستيفين ديدالوس ***Stephen Dedalus*** أو هولدن كولفيلد ***Holden Caulfield***.[*]

(*) ستيفن ديدالوس ***Stephen Dedalus*** هو الأنا الأخرى الأدبية للكاتب جيمس جويس ***James Joyce***، ظهر كبطل وكمضاد البطل في روايته الأولى التى تحكى سيرته الذاتية ***A Portrait of the Artist as a Young Man***. هولدن كولفيلد ***(Holden Caulfield)*** هو البطل البالغ من العمر ١٧ عاما في رواية المؤلف جيروم ديفيد سالينغر ***J. D. Salinger*** ***الحارس في حقل الشوفان*** ***The Catcher in the Rye*** وهو معروف عالميًا برفضه أن يكبر ورغبته فى أن يحمى براءة الطفولة. ومنذ نشر الكتاب عام ١٩٥١، أصبح هولدن رمزًا لتمرد ويأس المراهقة، وأصبح الآن من أكثر الشخصيات أهمية في أدب القرن العشرين الأمريكي.

وضَّحت مسرحية ***هاملت*** التي دَرَسْتُها كطالبة بل وأكدتْ علـــى هـــذه القراءة المبكرة بشكلٍ أساسيّ، لقد رأيتُ أن كلاً من الشخـــصيات الذكوريـــة الأكبر سنا في المسرحية (الشبح، وكلاوديوس، وبولونيوس) لديه ســـيناريو يريد أن يسنده إلى هاملت، يريد أن يضعه في اســـتخدامٍ مـــسرحيّ، ولكـــن هاملت يناضل لمحاربة هذه السيناريوهات المستعملة؛ فرغبته التي تـــستهلك روحه هي أن يُخرج إنتاجه المسرحيّ الخاص.[٦] إن ما يعطـــي المـــسرحية توترها الدائم هو الصراع حول من الذي سوف يعرِّف شخصية هاملت، من الذي سوف يكتب السيناريو الذي يجب عليه قراءته.

كنتُ متفاجئة، حينها، عندما بدأ أقرباء وأصدقاء سوفييتيون مهاجرون يخبرونني أن ***هاملت*** بالنسبة لهم لا تعدو كونها مسرحيةً تدور حول العدالة، فقد تعرفوا على ***هاملت*** في روسيا السيتنيات والسبعينيات، عندما كان النضال الفرديّ من أجل الحكم الذاتي مفهومًا بالنسبة للمطالب السياسية فـــي دولـــةٍ شموليَّة. وفي هذا السياق لم يكن خلاف نيتشه مع كولردج (هل يفكر هاملت "كثيرًا" أم "بصورة جيدة"؟) مهمًّا.[٧] لم يكن التركيز على "التفكير بشكلٍ دقيق للغاية" ولكن على "خطأ المستبد... وتأخير القانون، علـــى وقاحـــة الإدارة، والسخرية التي استحقها ذلك الصابر على الأحاديث التافهـــة"[٨]. لـــم تكـــن معضلة هاملت فردية ولكنها اجتماعية وسياسية: كيف يمكن المحافظة علـــى الكرامة والاحترام الإنسانيّ في علاقاته في مواجهة خلفيـــة مـــن الترصـــد، والإذلال، والأكاذيب.[٩]

أصبح واضحًا أن "أوساطنا التفسيرية" المحترمة قد شكَّلتْ قراءاتنا للمســـرحيـــة.[١٠] ردد عـــدد من قراءاتـــ"ـــي" أصداءً من تي. إس. إليوت

T. S. Eliot إلى هارولد بلوم *Harold Bloom*، حتى إنه قيل إن "هاملت، هي أول قصة أوروبية عظيمة عن شاب ينضج، بمعنى أنها تنشأ عن روايات الـ بلدنجزرومان"(١١) [النوع الأدبي من الروايات التي تركز على النمو النفسي والأخلاقي للبطل في مرحلة النضوج -م.]. في هذه الأثناء، تجاوبت نسخٌ من قراءات أصدقائي مع أعمال كُتابٍ سوفيتيين، ومخرجين، ومطربين أمثال بوريس باسترناك *Boris Pasternak*، جريجوري كوزنتسيف *Grigori Kosintsenv*، وفلاديمير فيسوتسكي *Vladimir Vysotsky*.(١٢) أما هاملتاتنا، الذين نضجوا في مجتمعاتٍ مختلفة، فهم رجالٌ مختلفون.

ومرة أخرى يختلف الهاملتات الذين نقابلهم في البلاد العربية، فقد نشأوا وهم يلعبون مع العديد من أبناء عمومتهم من الولايات المتحدة الأمريكية، ومن أوروبا الغربية والشرقية، ومن الاتحاد السوفييتيّ، ولكنهم يتميزون بخبراتٍ وشواغل مختلفة. للوهلة الأولى، قد يجدهم القارئ الأنجلو أميريكي غرباء، (وإذا كنت لا تعتبرهم كذلك، فقد أضفت خاتمةً حول لماذا قد يحدث ذلك). على أية حال، وبشكلٍ أكثر أهمية، تنشأ خصائصهم المميزة عبـــر الزمـــن وفـــي استجـــابةٍ للأحداث؛ حيث يمكن توضيحها ومناقشتها. لا يستطيع أعضاء المجتمعات التفسيرية المختلفة أن يستعيروا رؤية بعضهم بعضا - وإلا سوف يجعل منا هذا أعضاءً لذات المجتمع - ولكن يمكننا نستعير نظارات القراءة التي يستخدمها بعضنا بعضا، وعلى الرغم من ساعات الحوار الطويلة، يمكننا أن نتوصل إلى فهم الأحداث التي أدت إلى صقل العدسات.

إنه لمن دواعي سروري العظيم أن أشكر الأشخاص الذين شاركوني في هذا الحوار حول *الهاملتات* العربية خلال السنوات الماضية. أدين بالفضل

الأول للجنة الأطروحات بجامعة شيكاغو: جويل كرايمر *Joel Kraemer*، ديفيد بيفنجتون *David Bevington*، بول فريدريك *Paul Friedrich*، وفاروق مصطفى، فقد خلقت رؤاهم المختلفة الحوار المشكاليّ الذي أدى إلى بداية تشكيل المشروع، وكان دعمهم ونقدهم قيِّمًا، واتضح أن القول المأثور لفاروق مصطفى "كل مثقفٍ عربيّ هو خليطٌ من هاملت، والمسيح، ودون كيشوت" كان صحيحًا بدرجةٍ كبيرة.

أنا ممتنة لعددٍ آخر من الأصدقاء والمحاورين في شيكاغو: أديتيا أدركار *Adetya Adarkar*، ناديا أبو الحاج، دانييل دونيسون *Daniel Doneson*، ليون كاس *Leon Kass*، جوناثان لير *Jonathan Lear*، مارك ليللا *Mark Lilla*، باتشن ماركل *Patchen Markell*، دبليو. فلاج ميللر *W. Flagg Miller*، جلين موست *Glenn Most*، ناثان تاركوف *Nathan Tarcov*، وليزا ويدين *Lisa Wedeen*.

في القاهرة، رحب عدد من العلماء ببحثي وتكبدوا مشقة المساعدة، الأساتذة عباس التونسي، محمد عناني، محمود اللوزي، سامح مهران، نهاد صليحة، وفرت الراحلة فاطمة موسى محمود المواد وروت الذكريات وقدمت التشجيع.

كنت محظوظة لقدرتي على الاتصال الشخصي بالعديد من الكتاب المسرحيين الذين وصفت هذه الدراسة أعمالهم، محمود أبو دومة في الإسكندرية، هاني عفيفي في القاهرة، جواد الأسدي في بيروت، سليمان البسام في الكويت، مناضل داود في بغداد، نادر عمران في عمّان، ومحمد صبحي في القاهرة الذين قدّموا بسرعةٍ وبكرم النصوص و/أو الشرائط المصورة، وكانوا حاضرين للحوار. شارك بيتر كلارك *Peter Clark* بلطف ترجمته غير المنشورة لمسرحية ***إسماعيل هاملت*** للكاتب حكيم المرزوقي.

أشعر بالامتنان لقضاء عامين من المناقشات الرائعة في أثناء مراجعة المخطوط في مركز ويتني للعلوم الإنسانية *Whitney Humanities Center* بجامعة يال *Yale* لكل من ماريا روزا مينوكال *Maria Rosa Menocal*، نورما ثمبسون *Norma Thompson*، وبعض الأصدقاء منهم مارك بوير *Mark Bauer*، شاميم بلاك *Shameem Black*، إيميلي كوتز *Emily Coates*، برايان جارستن *Bryan Garsten*، سكوت نيوستوك *Scott Newstok*، جوزيف روتش *Joseph Roach*، كاثرين سلانسكي *Kathryn Slanski*، وروي تساو *Roy Tsao*. شجعني لورانس مانلي *Lawrence Manley* على الانضمام لرابطة شكسبير في أميركا *Shakespeare Association of America*، مما أثار العديد من المناقشات المثمرة. في هذا السياق أود أن أتوجه بالشكر بشكلٍ خاص لـ مايكل بريستول *Michael Pristol*، توماس كارتيللي *Thomas Cartelli*، مصطفى فهمي، ألكسندر سي. واي. هونج *Alexander C. Y. Huang*، بيتر كانيلوس *Peter Kanelos*، آنيا لومبا *Ania Loomba*، ألفريدو مايكل مودينسي *Alfredo Michel Modenessi*، راهول سبرا *Rahul Sapra*، جيوستنا سينغ *Jyostna Singh*، جاري تيلور *Gary Taylor*، وأيانا ثومبسون *Ayanna Thompson*.

بينما كنت على وشك الانتهاء من هذا الكتاب، استمتعت بالصحبة الرائعة والخبرة الواسعة للغاية لزملائي في في قسم اللغات الحديثة والأدب المقارن في جامعة بوسطن *Boston*، خير الدين جمال بيكي *Kheirddine Dgamel Bekkai*، سارة فريدريك *Sara Frederick*، أبيجيل جيلمان *Abigail Gillman*، جيزيل خوري *Giselle Khoury*، روبرتا ميكاليف *Roberta Micallef*، كاثرين أوكونور *Katherine O'Connor*، بيتر شوارتز *Peter*

Schwartz، سونيل شارما *Sunil Sharma*، كيث فنسنت *Keith Vincent*، وكاثي ييه *Kathy Yeh* الذين كانوا شركاء في محاورات مرحة. وكانت سوزان جاكسون *Suzan Jackson* مرشدة حقيقية. وكان ويليام واترز *William Waters* داعمًا مفعمًا بالحيوية ومثالاً ملهمًا، أرجو أن يرقى هذا الكتاب إلى مستوى طموحاته.

أتقدم بالشكر لكلٍ من زياد عدوان، أسامة أبي مرشد، دينا أمين، لينا برنستين *Lina Bernstein*، مارفين كارلسون *Marvin Carlson*، رفيق دارًاجي، بيتر دونالدسون *Peter Donaldson*، فريال غزول، بياتريس جروندلر *Beatrice Gruendler*، وائل حسن، جراهام هولدرنس *Graham Holderness*، إيفيت خوري، هالة خميس نصار، سعيد سمير، جريتا شارنوبير *Greta Scharnweber*، زهر سعيد ستوفر *Zahr Said Stauffer*، شوكت توراوا *Shawkat Toorawa*، جيسيكا وينجار *Jessica Winegar*، وإدوارد زيتر *Edward Ziter* وذلك لإتاحتهم الفرصة لمراجعة مسودات وتقديم تعليقات قيمة على أجزاء متفرقة أو فصول. استجاب أعضاء ورشة عمل النظرية السياسية بشيكاغو بشكلٍ بنّاء لمسود مبكرة للفصل الأول. أشعر بالامتنان للملاحظات التي أبداها على أجزاء أخرى كلٌّ من العلماء في *American Comparative Literature Association*، *the American Society for Theatre Reasearch*، *The Middle East Association* و *the World Shakespeare congress*.

أنا مدينة بالفضل للأصدقاء الذين تركوني أمضي في الحديث عن "الـ *هواملت*" الخاصة بي، وغالبًا ما عملوا بجهد مع المراجع والأفكار: تضمن هؤلاء آمال بشارة، سباعي السيد، سامح فكري حنا، ليتال ليفي *Lital Levy*،

فاروق مصطفى، سونالي باهوا *Sonali Pahwa*، ومحمد شعير. قدم حازم عزمي أيضًا النصيحة بدءًا من معلومات الاتصال بالمخرجين وحتى اختيار الكلمات. قرأ روبن كريسويل *Robyn Creswell* المسودة قبل الأخيرة وقدم العديد من الاقتراحات القيمة والمتحدية. وقد نلت شرف الاستمتاع بصداقة وبراعة إيوا أتاناسو *Ewa Atanassow*، أنيا برنستين *Anya Bernstein*، ميرا برنستين *Mira Bernstein*، ريفي هاندلر–سبيتز *Rivi Handler-Spitz*، جينيفر روبنستين *Jennifer Rubinstein*، راتشل تروسدال *Rachel Trousdale* وإبرو توران *Ebru Turan*.

سهّلت وزارة التعليم الأمريكية العام الذي قضيته في مركز الدراسات العربية بالخارج في القاهرة. دعمت مؤسسات الراحلة إيفيلين ستيفانسون نف *Evelyn Stefansson Nef* وجون إم. أولين *John M. Olin*، ليند وهاري برادلي *Lynde and Harry Bradley*، وأندرو دبليو. ميلون *Andrew W. Mellon* عمليات البحث، والكتابة، وأعمال ما بعد الدكتوراه. قدّم روبرت بيبين *Robert Pippin*، بوصفه رئيسًا لـ *Chicago's Committee on Social Thought* التشجيع وساعد في تمويل المصادر في مرحلة حاسمة. ورشحني كل من ويليام ووترز *William Waters* وفرجينيا سابيرو *Virginia Sapiro* لكرسي أستاذية *Peter Paul Career Development* في جامعة بوسطن، أنا ممتنّة لهم ولـ بيتر باول لتسهيل التعقيدات التي صادفت هذا الكتاب.

ظهرت نسخٌ سابقة لبعض هذه المناقشات في كل من مجلة *Critical Survey*، *the Journal of Arabic Literature, and Shakespeare Yearbook*. أشعر بالامتنان للسماح بالتوسع في الحديث عنها هنا. أشكر كلاً من هاني عفيفي، سليمان البسام، مناضل داود، محمود اللوزي، نادر عمران، وكالة

الأسوشييتد برس، ستوديوهات لينفيلم *Lenfilm*، وأفلام مصر العالمية للسماح بإعادة نشر الصور.

رأى فريد آبل **Fred Appel** في منشورات جامعة برينستون إمكانيات هذا المشروع من البداية وساعد بدرجة كبيرة في خروج هذا الكتاب إلى النور، كان صبره وذكاؤه الأدبي منحة كبرى. أشعر بالامتنان لمحسن الموساوي ومارلين بوث *Marilyn Booth*، التي ساعدت تعليقاتهما على النشر في توضيح وتعميق وجهة نظري. كانت إميلي أبتر **Emily Apter** بطلة في قراءة المخطوط في وقت صعب. قدمت ديانا جوفارتس **Diana Goovaerts** المساعدة المتمكنة فيما يتصل بنشر هذا الكتاب. وساعد شون بروفنكال *Shawn Provencal* ساعد على استخراج لقطات الأفلام. وقدم ديمتري كارتينكوف *Dimitri Karetinkov* النصح حول الصور التوضيحية. أحاطت كاثلين كيوفي *Kathleen Cioffi* الكتاب برعايتها الماهرة أثناء إخراجه؛ وكانت تعديلات كيت بابيت **Kate Babbit** ذكية وسريعة. ساعد ديفيد كارجالا *David Karjala* في تدقيق الترجمة الصوتية، والأخطاء الموجودة هي أخطائي أنا بالتأكيد.

بقي أن أشكر أسرتي، التي احتملت عدة سنوات من الفكاهات التي تدور حول هاملت بشكل رئيسيّ، لقد ساهموا بالعديد من الجهود الصغيرة لمساعدتي في الجلوس للكتابة. أنا ممتنة لـــ فالنتين ليتفين *Valentin Litvin* (لمشاركته لذكرياته فى أثناء دراسة شكسبير مع ألكسندر أنيكتس *Alexander Anikst*)، آن جاردن *Ann Garden* (لمساعدتها في رعاية الأطفال في الوقت المناسب)، آرون ليتفين *Aaron Litvin* وآنا بولا هيرانو ليتفين *Ana Paula Hirano Litvin* (لوجودهم بالقرب وقت الحاجة)، وجاري وماريا ليتفين *Gary*

(على كل شيء). ألهمني زوجي، كين جاردن *Ken and Maria Litvin* *Garden* بذكائه واجتهاده، حسَّن تشجيعه اليوميّ وبصيرته هذا الكتاب وجميع ما أفعله. والوقت المبهج الذي قضيته مع هنري وإستر جاردن *Henry and Ester Garden* حفزني لإكمال هذا المشروع، والآن وقد أصبحا قادرين على الحديث والمشي، فأنا أتطلع إلى العديد من الرحلات التي سنقوم بها معًا.

هوامش التمهيد

---

(1) *Levin, "Shakespeare in the Light of Comparative Literature," 117-18.*

(2) *Welsh, Hamlet in his Modern Guises, 143.*

(3) *Scofield, The Ghosts of Hamlet, 3.*

(4) *Kott, Shakespeare Our Contemporary, 61.*

(5) *William Shakespeare, Hamlet, ed. Harold Jenkins (Walton-on-Thames: Thomas Nelson & Sons Ltd, 1997), 1.2.129.*

مراجع ***هاملت*** التالية ترجع لطبعة *Arden*: وهي التي قالت عنها مارجريتا دي جرازيا *Margreta de Grazia* إنها "الأكثر تشبعًا بتقليد النقد الحديث". حول *"sullied"* في مقابل *"solid"* انظر مقالة *Jenkins* الطويلة. [اعتمدتُ في النصوص المقتبسة من ***هاملت*** هنا على ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للمسرحية–م.]

(٦) ربما كان الشبح يشعر بالحنين لنسخة إليزابيثية مبكرة من المسرحية، يريد أن يعطي هاملت دورًا في مأساة انتقام عتيقة الطراز. أما كلاوديوس، الذي تناضل جُمله المتكلفة وعظمته لتمثيل حاشية ملكية قابلة للتصديق، يحتاج هاملت ليلعب دور "أول الرجال في حاشيتنا، وابن أخينا، وابننا" (*1.2.117*). وبولونيوس المخرج الهزلي قد يرغب في أن يكون هاملت نجم مسرحية هزلية أمام أوفيليا: فهو يردد لغة الحب–باعتباره–تجارة الموجودة في كوميديات شكسبير، يجهز مشاهد التنصت، ويلعب دور الوالد الذي يقف في طريق ابنتها لمعروف في مسرحية ***روميو وجولييت*** التي تكاد أن تكون كوميدية. (أنا ممتنة لـــ ماثيو جرينفيلد *Matthew Greenfield* للتعليق على الصياغة المبكرة لهذه الفكرة).

(7) *Coleridge is quoted in David Farley-Hills, Critical Responses to Hamlet, 2:62. See also Nietzsche, The Birth of Tragedy and the Case of Wagner, 60.*

(8) *Hamlet, 3.1.71-74.*

(٩) مقدمة ممتازة عن تاريخ ومعنى الاحتياز الروسي والسوفييتي لمسرحية ***هاملت***، وأحد النماذج التي استخدمتها لدراستي في *Row, Hamlet: A Window on Russia.*

(١٠) "لن يتفق أعضاء من مجتمعات مختلفة لأن الآخر "ببساطة" لا يستطيع أن يرى من أماكنهم الخاصة ما هو واضح و لا مفر هناك. ومن ثمَّ، فإن هذا هو ما يوضح ثبات التفسيرات عبر القراء المختلفين (فهم ينتمون إلى المجتمع نفسه)".

Fish, Is There a Text In This Class?, 15.

(11) Barbara Everett, Young Hamlet: Essays on Shakespeare's Tragedies, quoted in Welsh, Hamlet in His Modern Guises, 14.

(١٢) كان فيسوتسكي مغنيًا مشهورًا وممثلاً في مسرح تاجانكا بقيادة المخرج يوري ليوبيموف ***Yuri Lyubimove***. وبسبب كلماته الراسخة، ونبرة صوته الجهوري الأجش، وإفراطه في شرب الخمر، أصبح معروفًا بأدائه شخصية هاملت، والتي لعبها خلال فترة السبعينيات. انظر

Golub, "Between the Curtain and the Grave"; and Smeliansky, The Russian Theatre after Stalin, 94-100.

مقدمة

فيما بين الفصلين الرابع والخامس في مأساة شكسبير، أُرسِل هاملت في رحلة، قابل فيها القراصنة، واجتاز سفينة بعد أخرى، وأعاد اكتشاف مهارةٍ كان قد نسي تقريبًا أنه يمتلكها. ناقش النقاد بدقة كيف حولت رحلة هاملت شخصيته، لكنه عاد ناضجًا ومختلفًا. ورغم مروره بحالات متطرفة من الانفعال بين لحظة وأخرى، فإنه يظهر مستعيدًا لمركزه، واثقًا من نفسه، وربما أكثر ملَكيّةً، ونسِيَتْ الأشباح والشكوك التي كانت تحوم في الفصول الأولى. ويقف هاملت بجوار قبر أوفيليا ويعلن: "هذا أنا، هاملت الدانماركي"(١).

يتتبع هذا الكتاب مسرحية *هاملت* عبر العالم العربيّ في فترة ما بعد ١٩٥٢. وهنا، أيضًا، يُرْسَلُ هاملت إلى الخارج، ويجتاز سفينةً تلو أخرى، ويتعرض للقرصنة، ويُدفع إلى إعادة الكتابة، ويُضغطُ عليه لإظهار سمات شخصية ربما لم يعرف رفاقه المقربون أنه يمتلكها. كما أنه يعود من رحلاته أكثر عمقًا، وأكثر تركيبًا، إلا أننا نراه في بؤرةٍ أكثر وضوحًا. يعني تَتَبُّع رحلة هاملت أن رؤيته في تشظِّيه وإعادة تكوينه؛ تكون بمثابة قناع، بوق، ومقياس؛ ويحكي حكايةً كاشفةً لهويات جمهوره مثلما هي كاشفةٌ لهويته هو.

سوف يقودنا هاملت العربيّ عبر الممرات المتشابكة للمناقشات السياسية المعاصرة، خلف مكبرات صوت عبد الناصر في مصر الثورية، وإلى داخل المسارح التجريبية في فترة ما بعد ١٩٦٧ في كلٍّ من مصر،

وسوريا، والأردن، والعراق. سوف يتحدث بأصوات مختلفة: علمانية وإسلامية، عابسة وعابثة، ملحمية وساخرة. أحيانًا سوف يكون ثملا ومتلعثمًا – أو قد ينسى دوره تمامًا – ولكن هذا، أيضًا، جزءٌ من شخصيته، وسيبقى مرشدًا جيدًا. ونحن نعرف هاملت جيدًا (أو نظن أننا نعرفه)؛ فكلماته ومواضع صمته غير المتوقعة تساعد في تسليط الضوء على بعض جوانب الثقافة الأدبية والسياسية للعرب، وأيضًا، مثل أفضل نماذج التبادل الثقافي؛ على بعض جوانب عاداتنا وفرضياتنا التفسيرية.

لماذا نتتبع هاملت، بصورة خاصة، عبر العالم العربي؟ يمثل كثير من الناس الذين لديهم أشياء يقولونها عنه هناك سببًا كافيًا. فقد جند الليبراليون، والقوميون، والإسلاميون هاملت من أجل نصرة قضاياهم، واستضافه مخرجو المسرحيات وكتابها في عملهم الإبداعي، وكذلك فعل الوعاظ، والمشاركون في المناظرات، والمخرجون السينمائيون، والروائيون، والشعراء، وكُتاب المذكرات – بغض النظر عما إذا كانت الرسالة عامةً أم خاصة، فقد صاغ الكتاب العرب هاملت وأعادوا صياغته ليساعدهم في التعبير عنها.

ولكن انتشار هاملت العربي ليس السبب الوحيد الذي يجعلنا نهتم به، فلديه أيضًا شيءٌ مهم ليقوله. ويمكننا أن نقول، مؤقتًا، بكل بساطة: إن الشغل الشاغل لهاملت يتمثل في مشكلة القوة التاريخية الفاعلة. فهو يتساءل ما معنى "أن تكون" بدلا من "أن لا تكون" في عالمٍ حيث "الزمن مضطرب" وصار وجود المرء نفسه كفاعلٍ تاريخيّ مُهَدَّدًا. ومن ثَمَّ فهو يُجمِل نقاشًا معاصرًا للهوية العربية الحديثة ومؤسسًا لها إلى حدٍّ كبير: مشكلة تحديد المصير والأصالة. ولهذا، يساعد تَتَبُّع رحلة هاملت العربية، على إيضاح أحد أكثر الشواغل مركزيةً وأكثرها تعرضًا لسوء الفهم في السياسة العربية الحديثة.

يمكن لهاملت العربي أن يساهم في الدراسات الأدبيـة أيـضًا، حيـث يساعد تاريخه متعدد المستويات على اقتراح إطارٍ تحليليٍّ جديد للباحث في تلقِّي الأعمال الأدبية واحتيازها(*): إطار يخرج عـن التـصنيفات الثنائيـة (المؤثِّر/المتأثِّر، المستعمِر/المستعمَر، والتصنيف الثنـائي الأكثـر حداثـةً، العرب/الغرب) التي شكَّلت دراسة آداب ما بعد الاستعمار. والقطبية الثنائيـة هي الأكثر تعرضًا للنقد، ولكنها لا تزال معنا. وغالبًا ما يكون سهلا ومثمرًا، بوصفنا معلمين، أن نعرض للطلبة النص "ص" ونسأل عن كيفيـة محاكاتـه وتنقيحه للنص "س" – أو على نحوٍ أفضل كيف يعكس السياق "ع". واتبعـت فرقة شكسبير الملكية المنطق نفسه أثناء تنظيمها مهرجان الأعمال الكاملة في ٢٠٠٧ في ستراتفورد–أبون–أفون، فقد أدرجت العروض العربية والهنديـة، ضمن عروضٍ أخرى بوصفها "تجاوباتٍ" مع عروض التيـار الرئيـسي.(٢) واستفاد بعض "المتجاوبين" مع ما بعد الاستعمار – مثل الروائي الـسوداني الطيب صالح – بشكلٍ كبير من هذه التسميات، ولكن من المفيد توسيع الإطار لوصف نطاقٍ أوسع من العمل المثير للاهتمام ولتقديم مشروعٍ فـي الوقـت المناسب لإعادة إدراج الأدب العربي ضمن الآداب العالمية .

لقـد أطلقـتُ على مقاربتي الجديدة تـسمية "المـشكال العـالمي"(**) *Global Kaleidoscope*. ذلك أن مسرحية ***هاملت*** لم تصل إلى العالم العربي بشكلٍ أساسي عبر الاستعمار البريطاني لمصر فقط، ولـم تُجمَـع أعمـال

(*) الاحتياز هو عملية تبني عمل أدبي موجود مع إدخال بعض التغييرات مثل نقله إلى لغة أخرى وصبغه بملامح ثقافة مختلفة لإضفاء مظهرٍ محليٍّ عليه، عملية ادّعاء الحيازة. – م.

(**) المشكال هو أنبوب مكون من مرايا ويحتوي خرزًا ملونًا، أو حصى، أو غيرها من الأشياء الملونة الصغيرة. ينظر المشاهد من أحد الطرفين ويدخل الضوء من الطرف الآخر، منعكسا على المرايا. وكلما تم تحريك الأنبوب بشكل دائري، يرى المشاهد أشكالا بألوان وأنماط مختلفة.-م.

شكسبير كحزمة واحدة من النصوص التي تفرضها سلطة الاستعمار. فبدلا من ذلك، وكما سأعرض في هذا الكتاب، عرف الجمهور العربيّ شكسبير من خلال مصفوفة مشكالية من العروض، والنصوص، والنقد من عدة اتجاهات: ليس فقط المصدر البريطانيّ "الأصليّ" بل أيضًا عبر التقاليد الدرامية والآداب الفرنسية، والإيطالية، والأميركية، والسوفيتية، والشرق أوروبية، التي كانت في بعض الأوقات أكثر تأثيرًا من مثيلاتها البريطانية. والحقيقة أن دراسة كيفية حصول العرب على نسختهم من مسرحية ***هاملت*** وماذا فعلوا بها عبر أجيال متعددة تمهد الطريق إلى فهم أكثر فائدة: الاحتياز الدولي لأعمال شكسبير، وبصفة عامة، لنظيراتها الأدبية الدولية.

دعوني أرسم بسرعة خارطة المنطقة التي آمل أن أغطيها في هذا الكتاب، متنقلة بين هذين الأمرين الأساسيين، الاحتياز الأدبي والقوة المعنوية/السياسية الفاعلة.

"عندما يسافر شكسبير إلى الخارج"

تظهر المفارقة بوضوح في احتياز مسرحية ***هاملت*** في نص شكسبير، حيث يقضي هاملت المسرحية كلها محاولا مقاومة عمليات احتياز شخصيته وتشويهها وتبسيطها، فهو يأبى أن يتم اختزاله: خطابه يراوغ ويوارب، ويثير غيظ هؤلاء الذين يودون "اقتلاع لبّ غموضه"، أو سبر أغواره بدءًا من أدنى نبرات صوته وحتى أعلاها،[٣] ودائمًا ما يصرّ على أنه قد أُسيء فهمه منذ أول ظهور له، عندما ادعى أن الأشكال الخارجية لا يمكنها أن "تدل عليه بشكل حقيقي" لأن لديه "هذا الباطن الذي يتجاوز الظهور،"[٤] وحتى لحظة موته، عندما أراد أن يبقى هوراشيو من بعده ليحكي قصته. ومع هذا فإن تلاعبه بالكلمات، وأحجياته، وتقلباته المزاجية لم تردع أحدًا.

وتطرح الشخصيات جميعها تقريبًا، الرئيسية منها والثانوية (متضمنةً فورتنبراس وحفاري القبور) نظريةً عن "كنه" هاملت.(٥) لم يستطع أحد أن يسبر غوره، ولكن الجميع لا يكفون عن المحاولة.

تم التلاعب بالدراما نفسها فيما بين القراء والمشاهدين في جميع أنحاء العالم، وكانت جُمل هاملت الثلاث الأولى تلاعبًا بالكلمات، يتحدى فكرة القابلية للترجمة نفسها.(٦) ومع هذا فإن مسرحية ***هاملت*** إحدى أكثر مسرحيات شكسبير التي تمت ترجمتها؛ وبين لغاتٍ عديدة (منها العربية والروسية) فهي *الأكثر* ترجمة. ويعتبر هاملت أحد أكثر الشخصيات الأدبية التي يتم احتيازها بشكلٍ مكثف في كل العصور على الرغم من مقاومة هاملت أو بسببها،(٧) فهناك شخصيات متعددة لهاملت الذابل الرومانسي، وهاملت البطل القومي، وهاملت الإنسانيّ المنشق، وهاملت المتزمت التطهريّ، وهاملت الفيلسوف المتحرر من الوهم، وهاملت الوجوديّ، وهاملت الطالب في يشيفا – بوكير(٨)(*) وهلم جرًا.

وقد سار الباحثون في أثر المترجمين والقائمين بإعادة الصياغة. ووثّقت مئاتٌ من الدراسات الامتداد الدولي لشكسبير، وركزت العديد من هذه الدراسات على تمثُّل الأمير هاملت واحتيازه بوصفه إنجليزيًا من العصر الفكتوري، أو بوصفه ألمانيًا، أو روسيًا أو سوفيتيًا، أو ليتوانيًا، أو بولنديًا من أواسط القرن. أما كتابات الوقت الحاضر، فنجد في مكتبة جامعة شيكاغو ١١٠ أعمال بعنوان "شكسبير في..." – مع استبعاد نسخ الفيلم المنتج عام ١٩٩٨ ***شكسبير عاشقًا***، بينما عنوان "هاملت في..." يغطي عشرة أعمالٍ أخرى.(٩)

(*) مؤسسات تعليمية لتدريس تعاليم الديانة اليهودية إلى جانب العلوم الأخرى – م.

وصار حقل دراسات شكسبير مفتوحًا أمام المنظورات الدولية خلال الخمسة والثلاثين عامًا الماضية.[١٠] ودخل شكسبير غير الناطق بالإنجليزية بشكل حقيقي إلى التيار البحثي الرئيسيّ في تسعينيات القرن الماضي، عندما تقاربت عدة خطوط وصارت موضع تساؤل أكاديمي. فقد وجد منظرو الترجمة في مسرحيات شكسبير حالةً بحثيةً ملائمة[١١] (بسبب كونه شهيرًا وذا مكانةٍ مرموقة). ولاحظ باحثون في دراسات العروض كيف يؤثر السياق المحلي بوضوح على إخراج المسرحيات وتفسيرها، كما رأوا الحاجة إلى تفسير العروض "المتعددة الثقافات" لأعمال شكسبير بين مختلف اللغات والأماكن.[١٢] وأصبح الباحثون الماركسيون مهتمين بالنظر في عملية تحويل شكسبير إلى معبود فيتيشيّ بوصفه أيقونةً للثقافة البريطانية التي جرى استخدامها بدورها ومن ثمّ لإضفاء الشرعية الثقافية على المشروع الرأسمالي لبناء الإمبراطورية.[١٣] وبدأ باحثو دراما وأدب ما بعد الاستعمار في استكشاف الكيفية التي استجابت بها الأطراف في العالم الثالث[١٤].

تطورت كل هذه المجموعة من المعارف بشكلٍ سريع وبدرجةٍ كبيرةٍ من الإلحاح. فعلى سبيل المثال، أعلن محرر المجموعة الرائدة ***شكسبير الأجنبي*** في عام ١٩٩٣ قائلا "لم نبدأ بعد في تطوير نظريةٍ عن التبادل الثقافي تساعدنا في فهم ما حدث عندما سافر شكسبير إلى الخارج" وأكد أن هذا كان "العمل الأكثر أهمية الذي يجب على الشكسبيريين التصدي له... أكثر أهميةً من التحليل اللغوي، والفحص النصي، والتقييم السيكولوجي، والبحث التاريخي أو أي مهام متمحورة حول الثقافة الإنجليزية التي اعتاد الباحثون أن يقدروها ويكرسوا لها جهدهم[١٥].

ومع هذا فإن مئات المقالات، والدراسات التي تدور حول موضوع واحد، والمؤتمرات، والمجلدات المحرَّرَة فيما بعد، مثل "نظرية التبادل

الثقافي" لا تزال قاصرة، حيث لا يوجد منهج مقبول أو نظرية مقبولة لتفسير أين وكيف تم احتياز مسرحيات شكسبير ونصوص أوروبية أخرى لها قدرها: من الذي يميل إلى نشرها، وفي أي ظروف، ولأي غايات، وما إذا كانت بعض النصوص (مثل مسرحية ***هاملت***) قد أعارت نفسها لخدمة أجندات مختلفة دون غيرها[١٦].

وكتابي هذا، والذي هو أول كتاب تحليليّ لمسرحيات ***هاملت*** العربية لا يُعد مفاجأة؛ وبإمكاننا النظر إلى الانقسامات التخصصية المألوفة، فالمتخصصون في الاحتياز العالمي لشكسبير، يستقرون عادة في أقسام اللغة الإنجليزية أو الأدب المقارن، ويغلب عليهم الافتقار إلى مهارات اللغة العربية. وفي الوقت نفسه، اختار الباحثون في الأدب العربي سواء كانوا من العرب أو من الغرب استنفاد وقتهم المحدود في استكشاف المنطقة الشاسعة من الأدب العربي "الأصلي" بدلا من هذه الظواهر الهجينة (و"غير الأصيلة"؟) مثل شكسبير العربي. وربما شعروا أن دراسات الاحتياز أكثر ترفًا من أن تؤخذ بجدية إلا بعد أن يتم عمل أبحاث أساسية كافية.

تُرِك الموضوع للباحثين العرب في الأدب الإنجليزي، وهناك أيضًا، ظل هامشيًا. فقد كتب بعض الطلبة العرب في الولايات المتحدة وفي برامج ما بعد التخرج البريطانية أطروحاتٍ مفيدة عن الترجمات العربية أو الإنتاجات المسرحية والسينمائية لأعمال شكسبير، ولكن لم يؤدِّ أيٌّ منها إلى إخراج كتاب[١٧]. ولم تُعمَّم الرؤى الدقيقة التي أوجدها النقد المسرحي[١٨]. وغالبًا ما يشعر الباحثون في أقسام اللغة الإنجليزية بالجامعات العربية، مواجَهين بندرة الدراسات الوافية عن شكسبير باللغة العربية، أنه يجب عليهم أن يعطوا الأولوية للكتابة من أجل طلبتهم[١٩]. وعندما يقوم أساتذة الأدب العربي الذين يحتلون مراكز مرموقة في الغرب (مثل محمد مصطفى بدوي

الأستاذ في جامعة أكسفورد) بجذب انتباه زملائهم من آنٍ لآخر إلى موضوع "شكسبير العربي"، فعادةً ما يعرضونه كبدعة، ولا يترددون في اجتذاب ضحكات سهلة على طرفة قديمة تقول بأن شكسبير في حقيقة الأمر ما هو إلا "شيخ زبير" مشفرًا بالعربية[٢٠].

والأكثر أهمية هو الافتقار إلى إطار عمل مقنع لدراسة مثل دراستي. وكان نموذج التأثير الأدبي، بوصفه الدعامة الأساسية لدراسات الأدب المقارن، مفيدًا، ولكنه غير وافٍ: فقد منح امتيازات أكثر للمُؤَثِّر وقلَّص من القوة الفاعلة للمتأثِّر. وبالتالي فقد أُهمل السؤال عن السبب الذي جعل كُتَّابًا مختلفين يأخذون أفكارًا مختلفةً من شكسبير ويضيفون إليه أفكارًا مختلفةً أخرى (وما الذي يجعل كتابًا على درايةٍ بأعمال شكسبير يختارون عدم احتياز نصوصه مطلقا). ولكن التفسيرات اللاحقة، ورغم رغبة مؤلفيها المعلنة في "أقلمة أوروبا"،[٢١] فإنها لم تتجاوز الفكرة الأساسية عن العلاقة الثنائية بين النصوص الأصلية وإعادة الكتابة.

وكانت إحدى المحاولات هي النموذج الخاص بـ "إعادة الكتابة في الفترة ما بعد الاستعمارية،" التي ركزت على القوة الفاعلة لمعيد الكتابة (والذي غالبًا ما تكون نواياه متعدية). وكان هذا النموذج مفيدًا بشكلٍ جيد في الحالات التي كان فيها معيدو الكتابة القوميون في المستعمرات يقومون ببساطة بـ"إعادة الكتابة" للحواضر الأوروبية[٢٢] – على سبيل المثال، ***العاصفة*** (١٩٦٨) للشاعر إيميه سيزير *Aimé Césaire* من جزيرة مارتينيك، وبطريقة مختلفة، ***مأساة كليوباترا*** (١٩٢٧) للشاعر المصري أحمد شوقي[٢٣]. ومع هذا، فإن نموذج ما بعد الاستعمار يعاني من عيبين معروفين جيدًا: الأول، أنه يعيد نقش الانقسام المفاهيمي نفسه الذي يهدف إلى النقد (ولو كان لجذب الانتباه إليه، على الأقل)[٢٤]. والثاني، والأكثر ضررًا، أنه

عاجز" أمام حالاتٍ عديدة حين يكون النص أو العرض المحلي الذي استعار من شكسبير "ليس مناهضًا للاستعمار"، لا يسعى إلى تخريب أي شيء على وجه الخصوص، و"بشكلٍ محلي، ليس مهتمًّا بشكسبير مطلقا، إلا باعتباره وسيلةً ذات تأثير مناسب من خلالها يمكن التفاوض على مستقبله، التخلص من مواقفه المتصلبة، مراجعة تقاليده، وتوسيع أساليبه الأدائية"[٢٥].

عندما لا يكون المستعمر السابق هو المخاطَب ضمنيًّا، فمن يكون؟ إذا لم يكن احتياز شكسبير "عملا ثنائيًّا عدائيًّا"، فماذا يكون؟[٢٦] منذ عهدٍ قريب بدا أن المصطلَحيْن التوأم لشكسبير "عالمي" و"محلي" حلا محلَّ مصطلح "ما بعد الاستعمار" بوصفهما كلماتٍ مفتاحية – ولكن بدون أن تفك رموز رؤى جديدة حول من الذي ينزع إلى استعارة ماذا مِن مَن، متى، ولماذا. ولأنهم تعبوا من كل هذا، فقد دعا بعض الباحثين الموهوبين إلى "نظريات أكثر مرونة وشمولا عن التفاعل الثقافي بين نظراء شكسبير"[٢٧]. وفي الوقت نفسه عاد هؤلاء الباحثون إلى العمل على فكرة أن ما يشكل ارتباط المجتمع بنصٍّ أجنبيٍّ هو المواهب المحددة وظروف صانعي المسرح المحلي وجمهوره[٢٨]. وقد أنتجت هذه المقاربة بعض المعارف الثرية بالغة الدقة، ولكنها ساعدت بالكاد في رسم خريطة لعملٍ مستقبليّ.

المشكال العالمي

يقدم هذا الكتاب نموذجًا للاحتياز الأدبي أسميته "المشكال العالمي". وكما أناقش في الفصل الثالث، فإن كل إعادة قراءة وإعادة كتابة تتخلق في حوار فعال منتجة مصفوفة متنوعة من القراءات التي تسبقها وتحيط بها. وتساعد عوامل السياق في تحديد كلا الاتجاهين اللذيْن يسلكهما المُحتاز العربي في تلقي وتفسير مسرحية *هاملت* وفيما بعد، شكل النسخة الجديدة

التي ينتجها في نهاية الأمر. (نموذجي نفسه داخلٌ في محاورة مع خطاب باختين "الحواري" الذي تم احتيازه من شبكةٍ من الخطابات السابقة، ومع فكرة هـ. ر. جاوس *H. R. Jauss* عن علاقة السؤال–الجواب الحوارية بين السياق والنص، ومع مفهوم *Parallax*[*] لـ بول فريدريك *Paul Friedrich* الذي يناقش من خلاله مستخدمُ اللغة الموهوب إعادةَ صياغة معايير القواعد النحوية والثقافية المحيطة ويساعده بدوره في ذلك)[٢٩].

المرحلة الأولى ملاحظة عملية التلقّي. تفترض العديد من الدراسات علاقة بسيطة من نوع واحد – إلى – واحد بين النص "الأصلي" ومعيد كتابته (المُمتثل أو المُخرّب). ولكن هذا الفرض غير واقعيّ. فلم يواجه الكُتّاب العرب مسرحية ***هاملت*** أول مرة بالجلوس لقراءتها في هدوء. بشكل عام، نادرًا ما ينطوي تلقّي عملٍ أجنبيٍّ مرموق على حالةِ ابتدائية خالية من التحامل، على خبرةٍ خالية من الوساطة لأصلٍ يفرضِ نفسه. وبدلا من ذلك، عادةً ما يتلقى المُحتاز المحتمَل النصَّ من خلال مشكالٍ تاريخي محدَّد سلفًا ناتجٍ عن خبراتٍ غير *مباشرة*: تركيبة ما من الأفلام، والعروض، والمحاورات، والمقالات، والمقتطفات، والترجمات، وأي موادَّ أخرى يحدث أن تكون متاحة، سواء أكانت مصاحبةً للنص نفسه أو سابقةً عليه. وتأتي هذه المواد من أعراف ثقافية متعددة (ليس فقط من مصدر الثقافة "الأصلي") وتصل بلغاتٍ مختلفة، وتعتمد تنويعاتها ودلالاتها النسبية على الظروف الحالية للمجتمع: التحالفات الدولية، التوترات المجتمعية، الأنماط الثقافية السائدة، وما إلى ذلك. وتقدم هذه المواد تفسيراتٍ مختلفة وربما متعارضة ومنها يجب أن يؤلِّف متلقّي العمل أو يختار.

(*) التغير في المعنى بحسب اختلاف السياق ومنظور المستخدم – م.

وتمنح حالة عدم اليقين حرية محدودة. فللمُحتاز مطلق الحرية في اختيار عوامله المؤثرة، ولكن فقط من الاختيارات التي يتيحها ترتيب المشكال لهذا اليوم. (الوضع مشابه حين نتحدث عن "مؤثرات" فرقة موسيقية: هناك درجة ما من الاختيار الحر، وإنْ كانت من مجال محدود الاختيارات، هو الذي يمكن التأثر به).

وبعد تكوين فكرة متسقة عن النص المُتلَقَّى، يجب أن يحدد المُحتاز ما إذا كان سيعيد نشره لأغراضٍ فنية و/أو جدلية: تأملٌ شعريّ، إعادة إنتاجِ أدبي، حكايةٌ رمزيةٌ سياسية، محاكاة ساخرة، اقتباسٌ أو تلميح، أو صياغة شعارات. وهذه لحظةٌ أخرى لاتخاذ قرارٍ في مجالٍ محدودٍ من الاختيارات. لا يمكن أن يكون التفسير الجديد اعتباطيًا، ولكنه محدود جزئيًا بالحوارات المحيطة عن الفن، والثقافة، والسياسة، وبالطبع، عن شكسبير[٣٠]. وهكذا، وبينما يكون المُحتاز منفتحًا على مسرحية تخيلية، يكون الاختيار محدَّدًا باعتبارات الجمهور: ما الذي سيكون مفهومًا لغويًا، ويحمل صدًى ثقافيًّا، ويؤتي ثماره سياسيًا. ويصبح تلقي كل جيل وإعادة تفسيره للعمل جزءًا من مشكال للجيل الذي يليه.

ولا يؤدي التعرف على هذا المشكال العالمي إلى أي ادعاءاتٍ تنبؤية عن الغرض من إعادة كتابة عملٍ أدبيٍّ محترم أو عن الاتجاه الذي قد تتخذه إعادة الكتابة. بدلا من ذلك، تتمثل ميزته الأساسية في تقديم منهج (مجموعة من الأسئلة) يمكن من خلاله أخذ اهتمامات ومواقف المُحتاز السياسية، والفنية، والفلسفية في الاعتبار. إنه يجذب الانتباه بشكلٍ خاص إلى التنوع الكبير للمصادر الفعلية التي من خلالها يمكن للمُحتاز أن يكتسب نصًا "مصدريًّا". ويشير هذا المنهج إلى كل إعادة كتابةٍ تحدث في حوارٍ مصحوبٍ بنطاقٍ واسعٍ من التفسيرات المتنافسة وبـ "أفقٍ من التوقعات" لجمهور مُعيد

الكتابةِ نفسه. وبالتالي فإن هذا النهج يمكن أن يساعدنا في انتشال دراسات عن الاحتياز الأدبي من الانقسام الشائك والمعاد إنتاجه ذاتيًا والذي تُطلَقُ عليه مصطلحات متنوعة مثل المهيمن/المخرب، الأصل/إعادة الكتابة، الإمبراطورية/المستعمَرة، المركز/الأطراف، والشرق/الغرب.

إن حالة احتياز مسرحية ***هاملت*** العربية توضح الفائدة من دراسة المشكال العالمي. فمن ناحية، تختلف مسرحية ***هاملت*** العربية بشكلٍ ما عن حالات ***أنطونيو وكليوباترا***، و***عطيل***، و***تاجر البندقية*** التي اجتذبت جميعها إعادات كتابة مناهضة للاستعمار، وذلك لأسباب واضحة متعلقة بحبكة الرواية، وبشكلٍ أكثر صراحة[٣١]. (ولكن عددًا كبيرًا من الأعمال المنبثقة عن مسرحية ***عطيل*** أثار شواغل أخرى بدلا من ذلك، مثل العنف بين الجنسين.)[٣٢] ولا تنتمي مسرحية ***هاملت*** أيضًا إلى مجموعة ثانية من مسرحيات شكسبير، تلك التي حدد فيها الباحثون عناصر من أصل عربيّ أو شرق أوسطيّ.[٣٣] فهي تترأس المجموعة الثالثة وهي أكبر مجموعة من مسرحيات شكسبير، والتي لم يُثِر الكتاب والقراء العرب بشأنها مطلقًا أية قضايا ذات جذور غربية أو عربية.[٣٤] أبرزت مسرحيات رئيسية أخرى في هذه المجموعة مثل ***الملك لير***، ***يوليوس قيصر***، و***ريتشارد الثالث*** - أيضًا، وبالصدفة، قضية حكم الفرد ومشاكلها. وبالفعل أظهر هذا انعدام الجدوى من محاولة تعميم الطريقة التي سوف يعمل بها شكسبير في سياقٍ ثقافيّ، وجرى تصور مسرحيات مختلفة وعرضها بطرق جد متباينة بسبب تجاوبها مع ظروف محلية.

بالإضافة إلى ذلك، ينتهك تاريخ تلقّي مسرحية ***هاملت*** نموذج ما بعد الاستعمار. وكما سنرى، فإن النماذج البريطانية مهمة ولكنها ليست حاسمة. بالتأكيد كان هناك مدارس بريطانية تتطلب فصولا للغة الإنجليزية؛ حيث يقرأ

أطفال المدارس مختصرات (مثل ***حكايات من شكسبير*** من تأليف تشارلز وماري لام) باللغتين الإنجليزية والعربية. لكن المعالَجات السينمائية والمسرحية لأعمال شكسبير العربية المكتوبة والتي كتبها مهاجرون سوريون- لبنانيون يجيدون الفرنسية أكثر من الإنجليزية، عكست في الأساس تقاليد مسرح الفرنسية الكلاسيكية الجديدة وأذواق الطبقة المتوسطة الناشئة فى القاهرة. وفي كل لحظة، تساعد التكوينات الجيوسياسية على تحديد أيّ النماذج الثقافية تبدو أكثر جاذبية. وكانت هناك أساليب تمثيل إيطالية، إنتاجات مسرحية بريطانية وفرنسية، نقد أدبي دولي وعربي، وتبقى فيما بعد، إنتاجات مسرحية وسينمائية أميركية وسوفيتية. أيضًا عاد الطلاب العرب الذين رحلوا للحصول على درجات علمية في الخارج (في باريس، وروما، ولندن، وموسكو، وصوفيا، وبرلين، وبراغ، وبودابست أو في عديد من المدن الأمريكية) بكتب وأفكار. وهكذا، جاءت القراءات المؤثرة لشكسبير من بريطانيا ولكن أيضًا من فرنسا، وإيطاليا، وألمانيا، والاتحاد السوفيتي، والولايات المتحدة وأوروبا الشرقية. وكان هذا صحيحًا بشكل خاص بالنسبة لمسرحية ***هاملت*** لأنها كانت تمثل هاجسًا بصورة كبيرة لأوروبا وروسيا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

فضلا عن ذلك، وكما سيتنبأ نموذج المشكال العالمي، تفاعل القائمون باحتياز مسرحية ***هاملت*** الأصغر سنًا مع تفسيرات من سبقوهم من الكبار. ويتضمن السياق الثقافي والسياسي لكل جيل النسخ المعدَّلة العربية السابقة له. وهكذا، (بنظرة سريعة على أمثلة سوف نفحصها فيما بعد بالتفصيل): تفاعلت مسرحية المخرج السوري رياض عصمت (المولود في ١٩٤٧) ***هاملت المقاتل من أجل الحرية***، والتي قدِّمت على مسرح مدرسة دمشق الثانوية في ١٩٧٣، جزئيًّا مع نموذج جان كوت ***شكسبير معاصرنا*** *Shakespeare Our Contemporary* ومع نماذج أوروبية شرقية أخرى لتفسيرات شكسبير.

وساعد إنتاج عصمت في إلهام الكاتب المسرحي السوري ممدوح عدوان لكتابة مسرحيته *هاملت يستيقظ متأخرًا* في ١٩٧٦، والتي يهجو بطلها العاجز تصوير الثورة المجيدة مثل بطل مسرحية عصمت. وفيما بعد ذكر مثقفون يكتبون لجمهور سوريا والقومية العربية هجاء عدوان، من ضمنهم صادق جلال العظم، الذي حث قراءه العرب في ٢٠٠٠ عمود ألا يغطوا في النوم ويتركوا "فورتنبراسات هذا العالم يفوزون وتكون لهم الكلمة الأخيرة"[٣٥] وهكذا، ولفهم أيٍّ من هذه الاستعارات، نحتاج إلى أن نستمع إلى الحوار الذي شاركت فيه جميع هذه الأعمال. فمجرد أخذ واحدٍ من هذه الأعمال السورية ومقارنته رأسًا برأس مع مسرحية *هاملت* لشكسبير سينقصه الكثير من توضيح ما يعنيه.

هاملت والقوة السياسية الفاعلة

الفكرة الأساسية من حوار مسرحية *هاملت* العربية، والتي تظهر بالفعل في الأمثلة الثلاثة المبينة أعلاه، هي قوة سياسية فاعلة: الرغبة في أن يحدد المرء قدره الخاص، أن يصبح عنصرًا فاعلا في التاريخ بدلا من أن يكون ضحيةً له. "أن يكون" بدلا من "ألا يكون". وفي السياق العربي، يتم تخيل مثل هذه القوة الفاعلة على أنها جماعية. وأصبحت المساهمة الأساسية لهاملت في النقاش السياسي شعار – "نكون أو لا نكون؟" – دعوةً جماعية ملحةً للحرب. وفي المسرح العربي، يمثل هاملت في النموذج الأصلي عنصرًا سياسيًّا حاسمًا، ساعيًا من أجل العدالة، مصححًا للأخطاء، وأجمله أحد المراقبين كالتالي: "بطلٌ رومانسيّ يتصدى لمحاربة الفساد، ويموت من أجل قضية العدالة".[٣٦] ولكن يتضح أن هذا النموذج الأصلي لهاملت لم يدم إلا لأقل من عقد من الزمان على المسرح العربي. إذًا، فهذا النموذج من القوة السياسية الفاعلة ليس هو النموذج الوحيد الجدير بالاعتبار.

دعونا إذًا نستمع إلى الحوار. أولا، دعونا نستكشف كيف اختار المتحدثون العرب أن "ينطقوا" الكلمة "هاملت"[٣٧]. تطورت هذه الأصوات مع الوقت، شكلت عدة عوامل (الضغوط السياسية، النماذج المتاحة، المتحدثون الموهوبون، إلخ.) القواعد الاجتماعية التي قيدت ظهور أصوات مقبولة جديدة. ثم دعونا نحلل تطور مهمة هاملت عبر الزمن: المُخاطَبون المتغيرون، والنبرة، والأهداف البلاغية. ويناقش كتابي هاتين المجموعتَين من الأسئلة واحدة تلو أخرى. يقدم الفصل الأول، في الأساس، كتابًا للعبارات: دراسة متزامنة للغة العادية المتعلقة بالطريقة التي يعمل بها "هاملت" في المفردات السياسية للعرب في الوقت الحاضر. الفصل الثاني يركز على المخيلة الدرامية للزعيم المصري جمال عبد الناصر (١٩١٨-١٩٧٠)، والذي صنعت شخصيته وسياساته الكثير لتشكل ما سوف أطلق عليه هاملت البطل العربي. وسوف تَتَتَبَّع بقية الكتاب التاريخ المرحلي لهذا الهاملت الملحمي: أصوله في المشكال العالمي للنسخ المعدّلة لأعمال شكسبير، وتربُّعه القصير على ذروة المسرح العربي في السبعينيات، وحياته الطويلة بعد الموت المثيرة للسخرية والتي أبقته في دائرة الضوء للثلاثين عامًا التالية.

يسبر الفصل الأول معنى هاملت في المفردات السياسية العربية في الوقت الحاضر. وقد تم استدعاء روح هاملت بالإشارة إلى كل كارثة رئيسية أو ثانوية ألمّت بالعالم العربي خلال العقد الماضي. وعرضتُ كيف يقرأ الكاتب العربي "أكون أو لا أكون" ليس باعتبارها تأملا في مكان الإنسان في العالم ولكن باعتبارها جدالا حول الهوية الجمعية السياسية، وذلك بتحليل وظيفته في الكتابات الجدلية الحديثة مثل أعمدة الصحف، الخطابات العامة، الخطب والمواعظ. ويأتي هاملت ليمثل مجموعة: العرب و/أو المجتمع المسلم (يحاول بعض الكُتاب أن يخلط بين الاثنين). ولأن "الزمن مضطرب"،

فالهوية الجمعية للمجموعة تقع باستمرار تحت التهديد. وأصبح وجودها مهددًا في اللحظة نفسها التي جاءت فيها إلى حيز الوجود. وساعدت موضوعات رئيسية أخرى مقتبسة من مسرحية *هاملت* - كلمات/ أفعال، رقاد/ يقظة، جنون/ كمال - على تعزيز إلحاح الكارثة. ومع هذا، فإن هذه الصرخات الغاضبة والمنذرة ليست المقاربة الوحيدة لمسألة القوة التاريخية الفاعلة. قدمتُ مثالا لإعادة كتابة الكاتب الفلسطيني - العراقي المهم جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية *هاملت* في محاولة لإظهار التباين، فبطل جبرا، وليد مسعود، يُشكِّل نفسه من خلال "كلمات، كلمات، كلمات"، مشيرًا إلى الطريق من خلال طرق فهمٍ أكثر تعقيدا للقوة الفاعلة يمكن رؤيتها في الفصول التالية.

وبالرجوع إلى تاريخ المسرح، سوف نجد أن ربط هاملت بالقوة الفاعلة السياسية ظل مستقرًا بصورة ملحوظة عبر خمسة عقود، ومع هذا، استخدم الكُتاب والمخرجون هاملت في مطاردة أنواعٍ مختلفة من القوى الفاعلة، في فترات مختلفة، وبطرقٍ متباينة. ويمكن تقسيم اهتماماتهم بمسرحية *هاملت* إلى أربع مراحل: المعايير الدولية (١٩٥٢-١٩٦٤)، العمق النفسي (١٩٦٤-١٩٦٧)، التحريض السياسي (١٩٧٠-١٩٧٥) والسخرية الدرامية التناصية (١٩٧٦-٢٠٠٢). ولأن المسرحيين العرب يرون عملهم سياسيًّا بالضرورة ولأن هاملت تُقرأ على أنها مسرحيةٌ سياسية، فقد توافقت هذه المراحل مع الأمزجة السياسية السائدة في المنطقة: كبرياء حماسي بعد الثورة المصرية في عام ١٩٥٢؛ بحثٌ عن الذات وتوقٌ إلى التقدم بنفاد صبر في منتصف الستينيات؛ غضبٌ وتحدٍّ بعد حرب يونيو الكارثية في ١٩٦٧ وموت عبد الناصر في ١٩٧٠؛ ومزجٌ بين التهكم والحنين إلى الماضي منذ منتصف التسعينيات، بينما انتشرت الأوتوقراطية القديمة عبر المنطقة وخنقت أحلامها في الصحوة القومية.

تبدأ رحلتنا في مصر في عام ١٩٥٢. وكما يوضح الفصل الثاني، حيث شكَّل إرث جمال عبد الناصر الكثير مما يهم الاحتياز العربي لمسرحية *هاملت* في فترة ما بعد الكولونيالية – المصادر الدولية، كيفية استيعابها، والاهتمامات التي ساعدت على التعبير عنها – وجعلت أولويات عبد الناصر الجيوسياسية والثقافية مجموعةً من مسرحيات *هاملت* متاحةً كما حددت كيفية تلقِّي المثقفين لها. وإضافةً إلى ذلك، فمنذ لحظة إعلانه لشعبه، "كلكم جمال عبد الناصر" في ١٩٥٤، جسد الزعيم المصري بشكل شخصي هوية دولته وأدى دورها في دراما القوة التاريخية الفاعلة، وأصبح (مثل محطته الإذاعية) "صوت العرب" خارج حدود مصر. عَنَت هزيمته في ١٩٦٧ وموته في ١٩٧٠ حنثًا بوعد وسحبًا لميراث، كما كان من شأن مشكلة رثائه أن تخلق جوعًا إلى الأعمال الفنية نفسها، متضمنةً معالجات لشكسبير، ساعدت سياساته على استيرادها.

ويقدم الفصل الثالث نظرية المشكال العالمي باعتبارها مراجعة تشتد الحاجة إليها لنموذج بروسبيرو – و– كاليبان لكتابات ما بعد الاستعمار. ولهذا الغرض، قمت بتلخيص المشكال الفعلي لمسرحيات *هاملت* المتاحة لمحترفي المسرح المصري ولجمهوره بحلول عام ١٩٦٤. وتميل ذكريات الماضي القوية واللانمطية للطلاب العرب الذين قاسوا من نظار المدارس البريطانيين (ممثَّلين هنا بالمخرج السينمائي يوسف شاهين والناقد إدوارد سعيد) إلى التشويش على الأصول الأوسع نطاقًا لشكسبير العربي. وفي الحقيقة، تنوعت هذه الأصول، واكتسبت المصادر المختلفة أهمية في فترات متباينة. وساعدت مصادر القرن التاسع عشر الفرنسية، متضمنةً النسخة غير المعروفة حتى ذلك الحين والتي انتحل منها طانيوس عبده أقدم مسرحية *هاملت* عربية باقية (١٩٠١)، على زرع بذور هاملت البطل الحاسم في سعيه خلف العدالة. وأصبحت الترجمات المباشرة من الإنجليزية، مع التزام أكبر بمعاملة

مسرحيات شكسبير باعتبارها نصوصًا مكتوبة، جزءًا من المشكال بحلول ثلاثينيات القرن العشرين، كما فعلت القراءات الرومانسية المستوحاة من الألمانية لأعماق هاملت الاستبطانية. وكان فيلم *هاملت* (١٩٦٤) لجريجوري كوزينتسيف المنفعل وذو التلميحات السياسية إضافةً تحوليّة، قد أصبح حدثًا مثيرًا في القاهرة، رغم أنه لم يَجْرِ تقليده حتى السبعينيات. وفي مرحلة حاسمة من هذه المقاربات المتنافسة، سوف نأخذ في الاعتبار إنتاجًا مصريًّا رفيع المستوى لمسرحية *هاملت* في الفترة ما بين ١٩٦٤-١٩٦٥: وهو جهدٌ وسيط بين القراءتين البريطانية والسوفييتية لمسرحية *هاملت* ومحاولةً للمطالبة بمكانة مصر على المسرح العالمي بإظهار براعةٍ في أداء "الكلاسيكيات العالمية".

ويبحث الفصل الرابع محاولةً مرتبطةً بالقوة السياسية الفاعلة (١٩٦٤-١٩٦٧): السعي إلى الذاتية التي جرى تحويلها إلى مكونٍ باطنيّ كدليلٍ على الحضور المعنويّ للشخصية. وبينما يتطوّر المسرح المصري ليصبح أكثر طموحًا، يكافح كتاب المسرحيات لخلق نماذج درامية ممثِّلة للفعل السياسي الحقيقي. ويتطلب هذا بدوره شخصياتٍ عميقة بما يكفي لتتأهل باعتبارها موضوعات أخلاقية ناضجة وبالتالي فاعلة سياسيًّا ومعاصرة، وهنا لا يزال هاملت هو المعيار الذهبي. وبالنظر إلى عملين مسرحيّين من معالم المسرح سمع فيهما النقاد أصداءً هاملتية، *سليمان الحلبي* من تأليف ألفريد فرج و*مأساة الحلاج* من تأليف صلاح عبد الصبور، ناقشت فكرة أن "هملتة" *Hamletization* الأبطال المسلمين ليست تخريبًا للروح وليست مدفوعةً بالرغبة في الاستيلاء على براعة نص المُستَعمِر. بدلا من ذلك، فقد عمل هاملت باعتباره نموذجًا بل وحتى رمزًا للباطنية النفسية. ولكن لأن كلا من طالب المعهد الديني في مسرحية فرج والمتصوف في مسرحية عبد الصبور جرت قراءتهما كمناوئين شجعان لنظامٍ استبدادي، فقد ساعد هذان البطلان

المسلمان على تعزيز الرابط في مخيلة الجمهور العربي بين هاملت وفكرة العدالة الأرضية.

وتوقفت هذه الالتماسات للحصول على القبول إلى حد كبير بعد هزيمة إسرائيل للعرب في حرب يونيو/حزيران ١٩٦٧. (أنهت الهزيمة أيضًا هيمنة مصر التي لا جدال فيها على الثقافة العربية. ولهذا، فبدءًا من هذه الفترة، سوف نبدأ بالنظر إلى مسرحيات من سوريا، الأردن ومناطق أخرى). ويبدأ الفصل الخامس بالحديث عن التأثير الثقافي لحرب يونيو/حزيران وخاتمتها، وفاة عبد الناصر في ١٩٧٠. كما سنرى، بدلت الهزيمة بشكل جوهري مفاهيم العرب عن الدور السياسي للمسرح، فلم تعد الثقافة العالية المتطورة تعتبر كافية لضمان احترام العالم. كان الباطن السيكولوجي غير ذي صلة: ما له أهمية ليس هو استحقاق قوة الفعل بل الإمساك بزمامها. توقف صانعو الدراما المتحررون من الأوهام المتعلقة بأنظمتهم الحاكمة عن توجيه مسرحيات مجازية لطيفة للحكومة، بدلا من ذلك، توجهوا بالنداء مباشرة إلى الجماهير، في محاولة لإيقاظهم للمشاركة في الحياة السياسية. وبتحليل معالجتين لمسرحية *هاملت* في بدايات السبعينيات في كل من مصر وسوريا، سوف نرى كيف أصبح هاملت السبعينيات تشي جيفارا ولكن في ملابس مدنية، سوف يجعل شعوره بالذنب وحزنه من أجل موت والده غضبه أكثر حدة، ولن يترك سعيه الشرس من أجل العدالة مكانا للاستبطان أو الشك.

ولكن هذه الجهود الدعائية سرعان ما وصلت إلى طريق مسدود، فقد أطلق صناع الدراما المصريون والسوريون والعراقيون في فترة الخمسة والثلاثين عامًا الماضية هاملت للمفارقة الدرامية بعد رفضهم للمسرح الفاعل. يبحث الفصل السادس المسرحيات العربية المنبثقة من *هاملت* المؤداة ما بين ١٩٧٦ و٢٠٠٢. أحدث هذه المسرحيات، كُتبت بالإنجليزية. تقف على حدود

تراث مسرحية ***هاملت*** العربية، ولكن بقية المسرحيات، والتي كان كتابها على دراية بأعمال أسلافهم التي جسدت شخصية هاملت الملحمي، وحولته إلى سيف من أجل أبطالهم عديمي الجدوى والعاجزين بوضوح عن التعبير. هذه الشخصيات الجديدة الجبانة "ليست الأمير هاملت، ولا كان من المفترض أن تكون هو"؛ فمعظمهم تنقصه فصاحة بروفروك ***Prufrock***.[٣٨] وفي هذه الأثناء يصبح كلاوديوس متلونًا وذا قوة قادرة على كل شيء ومهيمنًا على المسرحية، أما شبح الناصرية، التي فقدت مصداقيتها ولكنها لم تُستبدل، فقد استقرت في دور شبح والد هاملت. وانتقدت المسرحيات المريرة والتي غالبًا ما تكون مضحكة الوضع السياسي، ولكنها تكون في أفضل حالاتها في مسرح مجازي سياسي ساخر، واقترحت أن تكون القوة السياسية الفاعلة الوحيدة المتاحة، هي قوة أن يضع المرء نفسه فوق ظروفه من خلال التهكم الساخر.

ألقت هذه المسرحيات الضوء على عمل هاملت باعتباره معيدًا للكتابة السياسية، وهي إحدى أهم الأفكار الأساسية التي قدمتها مسرحية ***هاملت*** لصانعي الدراما العرب في السنوات الأخيرة. ولا يبدو هاملت كارهًا لاقتباس مسرحية أجنبية عندما تدعو الحاجة، رغم أنه يعظ ضد الارتجال والتهريج[٣٩]. وعندما "تم الإيقاع به في جولةٍ مع الأنذال،"[٤٠] بدا سريعًا في تحويل عبارةٍ مجازيةٍ إلى فخ. بقيام هاملت بالتجهيز المسرحي في الوقت المناسب لمسرحية ***مقتل جونزاجو***، "صورة الجريمة التي تمت في فيينا"،[٤١] قدم في البداية نموذجًا وفي الأونة الأخيرة نموذجًا مضادًا إلى الكتاب المسرحيين والمخرجين العرب الملتزمين سياسيًا.

وكما سنرى، بحلول ١٩٩٠ كان الفشل الواضح للدراما السياسية وفقًا لشروط هاملت – ذلك الفشل، بكلمات أخرى، هو الذي أشعل شرارة التغيير

الملموس في الأنظمة والمجتمعات العربية – قد أبعد الكتاب المسرحيين من الشباب عن رؤية هاملت الفعالة للمسرح السياسي، وبمزاج هزلي وساخر، حول عملهم عجزه الخاص إلى دراما باعتباره فنا سياسيًا. وبهذا أصبحت شخصياتهم الهاملتية مشابهة للمترددين الحالمين من تراث الأنجلو-أميركي، ولكنها تحمل تكافؤا ناتجًا عن مسارهم التاريخي المحدد. ومع آباء هؤلاء الهاملتات الذين لم يتم الثأر لهم وقناعات ثورتهم المغدورة، لم يكونوا ببساطة غير بطوليين بل ما بعد بطوليين. وسوف نرى ما إذا كانوا سيجدون أصواتهم مرة أخرى في استجابة للظروف السياسية المتغيرة في مصر وفي أماكن أخرى في المنطقة.

هوامش المقدمة

(1) *Shakespeare, Hamlet, 5.1.250.*

(٢) حول ترحيب فرقة شكسبير الملكية بالعروض الدولية علـــى الــرغم مــن الفــرص المحدودة التي تقدمها لها انظر

Duncan-Jones, "Complete Works, Essential Year?"

(3) *Shakespeare, Hamlet, 3.2.354-363.*

(4) *Ibid., 1.2.83-85.*

(٥) انظر على سبيل المثال، المصدر السابق، *1.3.17-24*، *3.1.155*، *4.7.134* ، *5.1.143-44*، و *5.2.402-3*.

(٦) كان يتلاعب بألفاظ مثــل *Kin-Kind*، *Sun-son*، و *common*. المــصدر الــسابق، *1.2.65-74*.

(٧) سوف يستمر هذا الكتاب في استخدام كلمة *appropriation* كمصطلح عــام، يــشتمل على ترجمة، تطويع، احتياز، إعادة كتابة، استعارة. استخدمتُ هذا المصطلح بدون قصد معناه الضمني السيىء (المعنى الذي من خلاله، على سبيل المثال، قد "تطوّع" دولةٌ استبدادية أعمال كاتبٍ منشق بمنحه جائزة من جوائز الدولة المرموقة). فــي هذه الدراسة، "*appropriation*" هي كلمة محايدة فيما يتعلق بالــدافع: فهــي تعنــي ببساطة استيلاء المرء على نص شكسبير، وجعله كما هو كان ملكيته الخاصة.

(8) *See Berkowitz, Shakespeare on the American Yiddish Stage, 92-96.*

(٩) وجدتُ بعض هذه الأعمال ملهمًا بشكلٍ خاص:

Taylor, Reinventing Shakespeare; Bates, "Shakespeare in Latvia"; Rowe, Hamlet: A Window on Russia; and Zimmermann, "Is Hamlet Germany?"

(١٠) تأسست The International Shakespeare Association في عام ١٩٧٤ فـــي بلـــدة ستراتفورد أبون آفون Stratford-upon-Avon. في نفس ذلك العام، صدرت مجلـــة Shakespeare Translation، في طوكيو، والتي ســـميت فيمـــا بعـــد Shakespeare Worldwide، انعقد World Shakespeare Congress الأول في واشنطن العاصمة في ١٩٧٦؛ قامت مؤتمراتٌ أخرى في ســـتراتفورد أبـــون آفـــون (١٩٨١)، بـــرلين (١٩٨٦)، طوكيو (١٩٩١)، لوس أنجلوس (١٩٩٦)، وفالنـــسيا (٢٠٠١) بتـــدعيم الشخصية العالمية في دراسات شكسبيرفي أســـلوب احتفـــالي. حملـــت المحاضـــر المنشورة للجلسات الافتتاحيـــة عنـــاوين مثـــل Images of Shakespeare (1986)، Shakespeare and Culture Traditions (1994)، Shakespeare and National Culture (1997)، و Shakespeare and the Mediterranean (2004). صاغ المؤتمر الذي عُقد عام ٢٠٠٦ في أستراليا، اسم "شكسبير" في صيغة الجمع لأول مرة: انظر *Fotheringham, Jansohn and White, Shakespeare's World/ World Shakesprears*.

من المستحيل تلخيص مجموعة الدراسات التي جـــرت حـــول احتيـــاز شكـــسبير وتطويعه، ولكن دعوني أستشهد بعيِّنة منها. حول شكسبير الشرق أوروبي، انظر

Hattaway, Sokolova and Roper, Shakespeare in the New Europe; and Stribrny, Shakespeare and Eastern Europe .

انظر أيضًا

Shurbanov and Sokolova, Painting Shakespeare Red.

عن شكسبير الياباني انظر، على سبيل المثال،

Ueno, Hamlet and Japan; Sasayama, Mulryne and Shewring, Shakespeare and the Japanese Stage; Kawachi, Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries; and Anzai, Shakespeare in Japan.

أيضًا من المفيد الاطلاع على Shakespeare Performance in Asia project انظـــر موقعهم /http://web.mit.edu/shakespeare/asia

عن الصين، انظر

Zhang, Shakespeare in China; Li, Shashbiya: Staging Shakespeare in China, and especially Huang, Chinese Shakespeares.

عن شكسبير في جنوب أفريقيا انظر

Johnson, Shakespeare and South Africa; Quince, Shakespeare in South Africa: and Distiller, South Africa, Shakespeare, and Post-Colonial Culture.

عن شكسبير في إسرائيل انظر

Oz, "Transformation of Authenticity: The Merchant of Venice in Israel"; Yogev, "How Shall We Find the Concord of this Discord?" and Oz, Stands Afar Remote.

إضافة مهمة لحوار عالم شكسبير المتنامي في سلاسل من المقالات *International Studies in Shakespeare and His Contemporaries* التـــي حررهـــا *Jay Halio* ونشرتها *University of Delaware Press*. تتضمن مجموعة أخرى مـــن المقـــالات المهمة المحررة حديثا

Loomba and Orkin, Post-Colonial Shakespeares (1998); Desmet and Sawyer, Shakespeare and Appropriation (1999): Pujante and Hoenselaars, Four Hundred Years of Shakespeare in Europe (2003), Hoenselaars, Shakespeare and the Language of Translation (2004); and Massai, World-Wide Shakespeares (2005).

(11) See, e.g., Heylen, Translation, Poetics, and the stage.

(12) See Kennedy, Foreign Shakespeare; and Pavis, Theatre at the Crossroads of Culture.

(13) See Dollimore and Sinfield, Political Shakespeare.

(14) See, e.g., Sing, "Different Shakespeares"; Loomba and Orkin, Post-Colonial Shakespeares; and Cartelli, Repositioning Shakespeare.

(15) Kennedy, "Afterword: Shakespearean Orientalism," 300.

(١٦) محاولة مثيرة للاهتمام مع أنها مبسطة بخصوص هذه النظرية العالمية في *Gran, "The Political Economy of Aesthetics".*

(17) See Alsenad, "Professional Production of Shakespeare in Iraq"; Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage"; Tounsi, "Shakespeare in Arabic", Twaij, "Shakespeare in the Arab World"; and Amel Amin zaki, "Shakespeare in arabic".

ولكن انظر أيضا أعمال سامح فكري حنا عن الترجمات المبكرة، المستشهد بها في الفصل الثالث، الهامش رقم ٢٦.

(١٨) انظر صليحة، ***شكسبيريات***.

(١٩) انظر، على أي حال

Bushrui, "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry"; Al-Bahar, "Shakespeare in Early Arabic adaptations"; Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt"; Ghazoul, "The Arabization of Othello"; and Al-Shtawi, "Hamlet in Arabic".

(٢٠) تفنيد أمين بشكل مفرط للأسطورة في حمادة، ***عروبة شكسبير***.

(٢١) برنامج عمل ورد ذكره في

Chakrabarty, "Postcoloniality and the Artifice of History"; and Chakrabarty, Provincializing Europe.

(22) See Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, The Empire Writes Back.

(٢٣) شوقي، ***مصرع كليوباترا***. كما فسَّر رفيق دراجي، فقد تجنبت مسرحية شوقي بوضوح الاقتراب من مسرحية ***أنطونيو وكليوباترا*** لشكسبير، بل رجعت بدلاً من ذلك إلى الأصول الفرنسية، المعتمدة بدورها على ما كتبه المؤرخ بلوتارخ ***Plutarch*** عن حياة كليوباترا، الذي قلل من شأن العلاقة التي جمعت كليوباترا بأنطونيو وجاءت بسياسات كليوباترا إلى مركز الصدارة. انظر

Darragi, "Ideological Appropriation and Sexual Politics"; Al-Khatib, "Rewriting History, Unwriting Literature"; and Soyinka, "Shakespeare and the Living Dramatist".

حول إعادة كتابة شوقي ضد الاستعمار انظر

Soyinka remarks, "The emendations are Predictable" (152).

(24) *Ahmad, In Theory: Classes, Nations, Literature.*

(25) *Loomba, "'Local-Manufacture Made-in-India Othello Fellows.'" 163.*

(26) *Makaryk, Shakespeare in the Undiscovered Bourn, 5.*

(27) *Ibid.*

(٢٨) للقراءة عن محاولة لتنظير الاحتياز "المحلي" لشكسبير الذي يرجع في النهاية (ولو من خلال بورديو) إلى "حقائق الأمور نفسها"، انظر مقدمة المحرر إلـــى *Massai, World-Wide Shakespeares*.

(29) *See Bakhtin, The dialogic Imagination; Jauss, Toward an Aesthetic of Reception; Friedrich, The Language Parallax; and Friedrich, Language, Context, and the Imagination.*

(٣٠) حول المجالات الاجتماعية التي تُرسي معايير الفعل الفردي و(إلـــى درجـــة مـــا) تستجيب لها، انظر

Bourdieu, Outline of a Theory of Practice.

(٣١) حول مسرحية ***أنطونيو وكليوباترا***، انظر الهامش رقم ٢٣ في هذا الفصل. حـــول نسخ ما بعد الاستعمار من مسرحية ***عطيل***، انظر *Ghazoul, "The Arabization of Othello"*. مثالان مختلفان تمامًا عن احتيازات مثل هما *Doditello (2001)*، وهـــي مسرحية هزلية لسامح مهران تجمع بين قصة دودي الفايد وديانـــا أميـــرة ويلـــز؛ و***موسم الهجرة إلى الشمال***، للروائي الطيب صالح. حول ***تاجر البندقية*** انظر *Bayer, "Shylock's Revenge"; and Al-shetawi' "The Merchant of Venice in Arabic".*

(٣٢) تشدد أول وأكثر التفسيرات التي لا تزال سائدة لـــ ***عطيل*** بالعربيـــة علـــى الغيـــرة وعلى العنف ضد المرأة بدلاً من الدين، والعرق، أو الأمة. ذكرت ملاحظات بدوي أن الإنتاج المبكر حمل عنوانا فرعيًا هو ***حيل الرجال***؛ انظر

Badawi, "Shakespeare and the Arabs,"195.

تؤكد حكاية من بغداد الستينيات أن هذا التشديد قد استمر في التجاوب مع المشاهدين في فترة ما بعد الاستعمار: "بعد إنتاج مسرحية عطيل في العراق في عـــام ١٩٦٢، أراد واحد من الجمهور أن يقتل الممثل الذي يقوم بدور إياجو عنـــدما قابلـــه فـــي

الشارع. يبدو أن الأداء كان حقيقيًا جدًا لدرجة أن الرجل ظن أن الممثل كان إياجو، الشيطان الذي تسبب في تدمير حبٍّ عظيم". *Alsenad, "Professional Production of Shakespeare in Iraq," 94*.

(٣٣) حول النقاش الذي صاغ قصصًا في *Taming of the Shrew* و *Midsummer Night's Dream* والذي يردد صدى الحكايات في ***ألف ليلة وليلة***، انظر حمادة، ***عروبة شكسبير***؛ و *Ghazoul, Nocturnal Poetics, 108-20*. حول الصدى الصوفيّ للخطاب الباطنيّ للحب في ***روميو وجولييت*** انظر *Al-Dabbagh, "The Oriental Framework Of Romeo and Juliet"*.

(٣٤) يوجد استثناءان في كل من تجربة توفيق الحكيم المختصرة في ***قالبنا المسرحيّ*** ومعالجة نادر عمران لمسرحية ***هاملت*** في عام ١٩٨٤، تمت مناقشتهما في الفصلين الخامس والسادس.

(35) Alazm, "Owning the Future".

انظر دراستي الطويلة في الفصل الأول.

(36) Al-shetawi, "Hamlet in Arabic," 49.

(٣٧) جاءت الاستعارة من الطريقة التي تُكتب وتُقرأ بها اللغة العربية، فبما أن الكلمات العربية تُكتب بطريقة ساكنة. فليس لها وظيفةٌ نحوية محددة أو معنى حتى "تُنطق" أو "يتم تحريكيا" (الكلمة العربية التي تعبر عن الحرف الصوتي هي حركة) وذلك بإضافة حروف صوتية قصيرة. وكما لاحظ برينكلي ميسيك *Brinkley Messick*، أن اللغة العربية تمنح تمييزا للأداء الشفوي والإلقاء أكثر من المتحدثين باللغات الأوروبية (وقراء ديريدا *Derrida*) المعتادين على التفكير. فكل قراءة لا بد أن تُحرّك الحروف المكتوبة على الصفحة، مثلما يجب أن يحرك كل تمثيل على المسرح وكل معالجة للمسرحية الحروف المكتوبة في النص. انظر

Messick, The Calligraphic State, 25-26.

(38) Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock," 4.

(39) Shakespeare, Hamlet, 3.2.16-45.

(40) Ibid., 5.2.29.

(41) Ibid., 3.2.233.

الفصل الأول

هاملت في الخطاب اليومي للهوية العربية

يعتبر الاستشهاد بشكسبير أمرًا طبيعيًا وفعالا بالنسبة للمتحدثين المتعلمين الناطقين بالإنجليزية لتوضيح وجهة نظرهم، حيث إن أعمال شكسبير "قُرأت خطأً وحُرّفت لتدعيم أيّ وكل موقف" في المناقشات السياسية الأوروبية والأميركية، لأنه "مَن أفضل من شكسبير ليكون بمثابة الكتاب المقدس للعلمانية في عالمنا اليوم؟"(١) وكما قال آر. إيه. فوكس *R. A. Foakes*:

> لأعمال ويليام شكسبير حالة استثنائية في العالم المتحدث بالإنجليزية، الذي ضَمَن نفوذ ثقافتـ[ـه] بشكل غير منطقيّ أن تتم دمقرطة شكسبير باعتباره وعيًا ممثِّلا، تُجسد أعماله في لغة لا تُنسى الكثير من حكمة حضارتنا. ويجري الاستشهاد بصفحات من مسرحياته وأشعاره في جميع أنواع السياقات لتدعيم جدال قانونيّ أو سياسيّ، لتأييد إعلانات، لتبرير أحكام مسبقة، وبشكلٍ عام، لإقرار نطاقٍ كاملٍ من المعتقدات والآراء(٢).

ومن المعروف بدرجة أقل أن مسرحيات شكسبير تحتل هذه المكانة شبه المقدسة في العالم العربي أيضًا. قال الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة في

وقتٍ مبكرٍ من ثلاثينيات القرن العشرين: "لا يزال شكسبير كعبةً نحج إليها وقبلةً نصلي نحوها"[٣]. وفي الآونة الأخيرة، اشتكى كاتب عمود في صحيفة *الحياة* اللندنية العربية أن الوحدة العربية أصبحت مثل شكسبير "الجميع يستشهد بها (الكل يستشهد بيها) سواء كانت لها علاقة بالموضوع أم لا"[٤]. ويستشهد المتحدثون بفصلٍ أو بيت، بغض النظر عن مدى معرفتهم بالنصوص. وسواء كان الجمهور المقصود عربًا، أم غربيين، أو خليطًا منهما، يظل حضور شكسبير ثابتًا في الخطاب اليوميّ وورقةً بلاغيةً رابحة.

ويوضح "جدل الرسوم الكاريكاتورية" الذي حدث في ٢٠٠٦ هذه الظاهرة. ففي يناير/كانون الثاني ٢٠٠٦، اشتعل الغضب بسبب قرار صحيفة دانماركيةٍ قبل ذلك بعدة أشهر نشر سلسلةٍ من الرسوم الكاريكاتورية تسخر من النبيّ محمد.[٥] خرج آلاف المعلقين حول العالم إما للمناداة بحرية التعبير أو للوم الأوروبيين على انعدام حساسيتهم تجاه المسلمين. وكما هو متوقع، انتحل عشراتٌ من المجادلين الغربيين عبارةً من مسرحية *هاملت* للتعليق، فقد أعلن كتابٌ أوروبيون وأمريكان وعرب "شيء يتعفن خارج دولة الدانمارك"، شاعرين بالفزع تجاه العنف الذي اتسم به رد فعل بعض العرب والمسلمين[٦]. وحَثَّتْ صحيفةٌ بلجيكيةٌ القراءَ قائلةً "اشتروا المنتجات الدانماركية – لا شيء يتعفن في دولة الدانمارك!" وذلك في إطار حملة للتضامن[٧]. ورد عالمٌ سياسيّ دانماركي المولد "هناك حُكْمٌ متعفن في دولة الدانمارك"[٨].

ولو لاحظوا، فربما فوجئ هؤلاء المعلقون لرؤية كُتّاب الافتتاحيات العرب والمسلمين على الناحية الأخرى من القضية يردون إليهم الصاع بالعملة الثقافية نفسها. وكان الاقتباس "شيءٌ متعفنٌ في دولة الدانمارك" هو العنوان الرئيسي لمقالٍ يشجبُ الكيل بمكيالين فيما يخص المحرمات الدينية

نُشِر في صحيفة عرب نيوز *Arab News* الإنجليزية اللغة، السعودية المقر[٩]. واقتبس كاتب في صحيفة *الرياض* السعودية العبارة في مقالٍ عربيٍ حول التحامل على الإسلام، مضيفًا، "ونحن نؤكد أن العفن لا يزال موجودًا في دولة الدانمارك وفي عدة دول أوروبية أخرى."[١٠] وأظهر مدونٌ أردنيٌ الشماتةَ قائلاً: "شيء يتعفن في دولة الدانمارك... وقد يكون رائحة المنتجات الدانماركية المتعفنة نتيجة للمقاطعات المطبقة حديثًا."[١١]

استخدم المعلقون من كلا الجانبين لأسابيع عبارة شكسبير المشتركة للتراشق بالإهانات عبر انقسامٍ ثقافيٍّ حقيقيٍّ ومتزايد، ولم يرَ أحدٌ أي مفارقة في مثل هذا الاستخدام لمسرحية *هاملت*. وعلى عكس جبنة "هافارتي" الدانماركية، جرى إضفاءُ طابعٍ عالميٍّ ووطنيٍّ على شكسبير، وجرى فهمه في الشرق الأوسط باعتباره عضوًا مزروعًا بنجاح من أوروبا منذ فترةٍ طويلةٍ عوضًا عن كونه استيرادًا مهدِّدًا. وبدا الاقتباس الدانماركيّ وكأنه خطر على بال كل كاتب على حدة، أراد بعضهم ببساطة أن يبدو أذكياء، وربما أدرك الآخرون أن الاستعانة بشكسبير، جوهرة تاج الحضارة الغربية، سوف تعزز قوتهم في الدفاع عن (أو التشكيك في) "القيم الغربية". وفي معظم الحالات، لم يَجْرِ توضيح تلميح شكسبير؛ كان من المتوقع أن يتعرف عليها القراء بأنفسهم[١٢]. وبعد مُضِيّ شهر على هذا الجدال، بلغت مدخلات البحث على الإنترنت التي جمعت بين الكلمات "شيء متعفن"، "دنمارك" و"رسوم كاريكاتورية" ١٨٢٠٠ مدخلا باللغة الإنجليزية وحدها[١٣].

قد يبدو الاقتراب البلاغي من مسرحية *هاملت* في جدلٍ يتعلق بالدانمارك واضحًا[١٤]. ومع هذا فقد تكرر ظهور المسرحية في مناقشات عربيةٍ داخليةٍ لأحداث أخرى. ويجري الاستشهاد بمسرحية *هاملت* بشكلٍ متكررٍ أكثر من أية مسرحية أخرى لشكسبير (*يوليوس قيصر* و*تاجر البندقية*

تأتيان في المرتبة الثانية بعدها بمسافةٍ واسعة) وربما أكثر من أي نصٍّ أدبيٍّ على الإطلاق[١٥]. استخدم الاتجاه السائد من المعلقين العرب مسرحية ***هاملت*** للتعبير عن آرائهم في كل أزمةٍ سياسيةٍ مَسَّتْ العالم العربي خلال العقد الماضي تقريبًا سواء كانت رئيسيةً أو ثانوية. وهناك أمثلة للإشارة إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول ٢٠٠١ وما تلاها؛ القبض على الديكتاتور العراقي المطاح به صدام حسين (٢٠٠٣)،[١٦] مقتل المخرج السينمائي الألماني ثيو فان جوخ *Theo Van Gogh* (٢٠٠٤)،[١٧] انسحاب القوات السورية من لبنان (٢٠٠٥)،[١٨] تعديل الدستور العراقي في عام ٢٠٠٥ والانتخابات البرلمانية (٢٠٠٥)،[١٩] كرة القدم التي تنظمها الفيفا،[٢٠] علاقة العرب برئيس الولايات المتحدة باراك أوباما (٢٠٠٩)،[٢١] الاحتجاجات المناهضة للحكومة في طهران (٢٠٠٩)[٢٢]. وجرت الاستعانة بمسرحية ***هاملت*** للإشارة إلى قضايا أكثر عمومية أيضًا: التنمية الاقتصادية،[٢٣] العولمة،[٢٤] حقوق المرأة،[٢٥] مستقبل العراق،[٢٦] الديموقراطية (أو اللا الديموقراطية) المصرية،[٢٧] غزوة بدر (عام ٦٢٤ ميلادية)،[٢٨] المسألة الفلسطينية،[٢٩] دور العرب (أو المسلمين) في العالم،[٣٠] ومدى صلاحية "النظام العربي"[٣١]. عزَّز هذا المدى من الاستخدامات الارتباط بنصوص شكسبير من العبارات البسيطة اللافتة للنظر إلى العبارات ذات المغزى العميق.

ولم يكن المثقفون الحاصلون على التعليم الغربي المولعون بأوروبا هم فقط الذين يستشهدون بشكسبير في العربية، فقد استعانت شخصياتٌ دينيةٌ بالمسرحية كما فعلت شخصياتٌ علمانيةٌ ذلك سواءً بسواء: الليبراليون، القوميون، والإسلاميون؛ النقاد الذين يكتبون في صحف مغمورة، أصحابُ السلطة الثقافية الذين ينشرون في صحف رئيسية مهتمة بالشأن العربيّ أو الذين لهم كلمةٌ مسموعةٌ لدى جمهور القنوات الفضائية. وربما لا تجمع

هؤلاء المتحدثين روابط كثيرة مشتركة إلى جانب الاستشهاد بمسرحية *هاملت*، وربما لا يكونون متفاهمين عندما يلتقون. فمثلاً، يعتبر كلٌّ من الداعية الإسلاميّ المصريّ المولد الشيخ يوسف القرضاوي والعلمانيّ السوريّ صادق جلال العظم على طرفي نقيض في النطاق الديني-السياسيّ العربيّ؛ ومثّلت المواجهة بينهما في المناظرة التليفزيونة التي جرت في أواخر تسعينيات القرن الماضي تحديًا حقيقيًّا لقوة القرضاوي مما أظهره ضعيفًا وفي موقفٍ دفاعيٍّ أغلب الوقت(٣٢). ومع هذا فإننا نرى بعد هذا بفترةٍ قصيرة مثاليْن منشوريْن لكلا الرجليْن وهما يستشهدان بمسرحية *هاملت* للجدال بشأن مكانة العرب والمسلمين في التاريخ. وفي الحقيقة، يستخدم كلاهما المسرحية لإطلاق تحذيريْن متشابهيْن تمامًا بخصوص المستقبل: هل باستطاعة العرب (في حالة العظم) أو المسلمين (في حالة القرضاوي) أن يتحكموا في مصيرهم الجمعيّ أم سيُحكم عليهم، مثل هاملت، برؤية فورتنبراس وهو يفوز بالحاضر؟

وهدفي الأول في هذا الفصل ليس توضيح *لماذا* استدعى كل هؤلاء المتحدثين العرب مسرحية *هاملت* في المناقشات السياسية (هذا جزء من سؤال تاريخيٍّ لفصول تالية) ولكن لفهم كيف يفعلون ذلك. وكما سنرى، فإن استخدام العرب الجدليّ لمسرحية *هاملت* يظهر في نمط بسيط لافت للنظر: فقد جرى الاستعانة بمسرحية *هاملت* في معظم الوقت للجدال حول مسرحٍ وجوديٍّ مُتصوَّر لتحقيق هوية جمعية لها قيمتها. ويميل هذا النمط إلى الاقتراب من أربعة موضوعات رئيسية: اللاكينونة مقابل الكينونة، الجنون مقابل الكمال، السُّبات مقابل اليقظة، والكلام مقابل الفعل؛ وكلٌّ من هذه الموضوعات مُعلّقٌ بأبيات رئيسية في مسرحية شكسبير، وكلٌّ منها أيضًا يتجاوب مع المناقشات السياسية العربية التي ترجع على الأقل إلى القرن

التاسع عشر. وقد جرى بناء عمليات الانتشار الجدلية لـمسرحية ***هاملت*** على علاقةٍ ذات معنى بنص شكسبير وعلى قراءةٍ متسقة للتاريخ العربي.

ومع هذا، فإن مثل هذا التحليل لـ "اللغة العادية" لاستخدام مسرحية ***هاملت*** سوف يأخذنا بعيدًا. فالتركيز على الخطاب السياسيّ المُحَوَّل إلى شعارات، يُنحي جانبًا الكثير مما قدمت مسرحية ***هاملت*** التي كتبها شكسبير إلى الكتاب العرب في النصف الأخير من القرن الماضي. ويميل مجادلونا المعاصرون إلى التأكيد على الهوية والمصير الجمعيّ ولكنهم يُغفلون كلا من محاولات هاملت الدؤوبة للكتابة، ولإعادة الكتابة، والتمثيل والإخراج – وهي أنشطةٌ لَمْ يَفُتْ تمحورها حول مسرحية ***هاملت*** على المعالجين العرب لها. وبالتالي فإنهم يؤكدون على معضلة هاملت (خطورة المحو من التاريخ) ولكنهم يتجاهلون استراتيجيات وآثار استجابته. ولهذا يفشل تحليل لغتهم المنمقة في إعطاء تفسيرٍ لعمليات التطويع التي جرت لمسرحية ***هاملت*** والتي سنقابلها في الفصول الخمسة التالية، والتي يتشارك كل منها، أحيانًا بطرقٍ حسابية واعية للذات، مع المسرحية في الأبعاد الأدبية والنظرية. ولتمهيد الطريق في اتجاه بعض هذه القضايا، سوف أختتم هذا الفصل بإلقاء الضوء على الكيفية التي استخدم بها كاتبٌ مهم، هو جبرا إبراهيم جبرا، مسرحية ***هاملت*** للتأمل في احتمالات الكلمات وإعادة الكتابة.

"زمن مضطرب": التوصل إلى تفاهمٍ مع التاريخ

ليس من الصعب أن نجد أوجه تقارب بين هاملت الذي صوره شكسبير والنموذج الأصليّ للثورة الإسلامية في الخمسين عامًا الماضية[٣٣]. فمثل سلفيٌّ شاب، يبغض هاملت شرب الخمر (يصفه بأنه فعلٌ خنزيريٌّ)، ويشجب عدم العفة، ويؤمن بأن "درهمًا من الشر" كاف لإفساد شخص أو شعب

بأكمله، مهما كان الباقي "نبيلاً"،[٣٤] كما أن انعدام ثقته في المواثيق والمظاهر الاجتماعية ("أنا لا أعرف 'التظاهر'")، في الطبيعة غير المنتظمة والعمليات الاجتماعية ("فانتشر كل ما في الطبيعة من نبات وحشيٍّ غليظ")، وتحديدًا تلك الخاصة بالجسد (على سبيل المثال، "يا للعار، أين ذهب حياؤك وخجلك؟")، يجعله يقترح تَطَهُّرِيَّةً تتمنى أن يتم تقييد الطبيعة بالقانون الإلهي،[٣٥] ويستدعي المكافآت السماوية وقوة الصلوات باختياره عدم قتل كلاوديوس الراكع خشية أن يرسله إلى الجنة،[٣٦] ويتفكر في الانتحار ويجد أنه غير صحيحٍ دينيًا، ومع هذا فهو يتقبل الاستشهاد[٣٧].

على أية حال، فإن هناك نقطة اتصالٍ أعمق وأكثر فائدة بين هاملت و(صورتنا المُخزَّنة عن) الإسلاميّ المعاصر: سياستهما؛ فكلاهما يتصرف بطرقٍ تتجاوب، وإن كانت أحيانًا غير عقلانية، مع شعورٍ بعدم التمكين نابعٍ من اضطرابٍ تاريخيٍّ عميق. لفتت مارجريتا دي جرازيا ***Margreta de Grazia*** الانتباه حديثًا إلى الخطيئة الأصلية لـ"التجريد من المِلْكيَّة" في قلب مسرحية شكسبير: استيلاءٌ على أرض، وحرمانٌ من ميراث.[٣٨] كان هاملت، الذي خذله نظام الملكية الانتقائية، ليفوز بانتخاباتٍ ديموقراطية إن كان باستطاعته إجراؤها،[٣٩] فهو يواجه نظامًا استبداديًا قاسيًا ينتهك مخبروه أشد العلاقات الشخصية خصوصية (على سبيل المثال، علاقته بأوفيليا). ورغم السماح له بالقراءة وبالحديث كيفما شاء، فسرعان ما يجري التجسس عليه، ويُحرم من القوة السياسية، ويجري نفيه، ويكون على وشك أن يُعدم من خلال مؤامرةٍ بين الملكية الفاسدة في الوطن والحلفاء المتواطئين في الخارج،[٤٠] ويجري دفعه ليتعادل مع الفساد السياسيّ والأخلاقيّ، اللذين يحيطان به من كل جانب.

ويعتبر تجريد هاملت جزءًا من عملية تمزقٍ تاريخية أكبر: فـ"الزمن" نفسه "مضطرب"[٤١]. لاحظ النقاد منذ وقت طويل فيما كان يعرف وقتها بالكتلة الشيوعية وفي الغرب أن مسرحية ***هاملت*** جرى وضعها في نقطة تحول. وسواء كان المرء يفهم المرحلة كانتقال من الملحمية الفروسية في العصور الوسطى إلى النزعة الأخلاقية الفردية الحديثة،[٤٢] من الكاثوليكية غير الميتة المسكونة بالأرواح إلى البروتستانتية المفروضة بالقوة،[٤٣] أو حتى من مجتمع إقطاعيّ إلى البرجوازية ذات الروح التجارية وعصر النهضة ذي النزعة الإنسانية،[٤٤] امتطى هاملت صهوة تغير ثقافيّ جرى من خلاله التخلي عن نظامٍ اجتماعيّ وأخلاقيّ قبل أن يُستبدل به أي شيء ملموس. وقد ناقش جميس شابيرو ***James Shapiro*** فكرة أن مسرحية ***هاملت*** تتجاوب مع بعض الشواغل التاريخية والثقافية في عصر شكسبير نفسه: عدم أهمية الفروسية، الحروب غير المؤكدة في آيرلندا، والسؤال الذي يلوح في الأفق عمن سيخلف الملكة إليزابيث:

> هناك معنى في مسرحية ***هاملت*** ليس أقل من الموجود في الثقافة [الإليزابيثية المتأخرة] بحجم تغيّر كبير مثل كبر البحر، عن عالمٍ ميت ولكنه لم يدفن بعد.... التصرف كما لو كان المرء لا يزال يعيش في عالم والد هاملت البطوليّ – حيث كان ممكنًا أن نفوز بالمجد من خلال انتصارات عسكرية – لم يعد ممكنًا. ولكن كيفية التصرف في عالم قد استبدل ذلك العالم لم تكن واضحة، وكانت جزءًا من معضلة هاملت[٤٥].

ومن ثم فإن هالة من الحنين إلى الماضي ومن الفقد تظلّل المسرحية[٤٦]. لقد أطلقت الأشياء من عقالها، وانتهى النظام الأخلاقيّ

والسياسيَ القديم، ولكن بدلا من نظامٍ جديد لا يجد هاملت إلا "حديقةً ممتلئة بالأعشاب الضارة" (الكثير من الطبيعة) و"سجنًا" (الكثير من الثقافة) يديره طاقمٌ مخادعٌ من الغاصبين، والمحتالين، والقوادين، والمتملقين، والجواسيس، وخداع الأصدقاء، وآباءٌ "يُطلِقون العنان" لبناتهم،(٤٧) وعلاقاتٌ غير مستقرة،(٤٨) ووعودٌ لا يمكن الوثوق فيها، أيضًا. وعندما يعاود شبح والده الظهور، لا يعرف هاملت بأي اسمٍ أو لقبٍ ينبغي عليه أن يخاطبه،(٤٩) وبينما يتناغم هاملت معه تحديدًا، تؤكد الشخصيات الأخرى أن التوعك قد أصاب المملكة بأسرها، وليس فقط الأمير السوداويّ. وكان هوراشيو هو من تنبأ بأن "هناك ثورانًا غريبًا في دولتنا"، ومارسيلوس هو الذي أعلن أن "هناك شيئا يتعفن"،(٥٠) حتى كلاوديوس توقع بشكلٍ كامل أن يعتبر فورتنبراس أنَّ الدانمارك "قد اعتراها الاضطراب والارتباك"(٥١).

يصارع هاملت ضد خلفيَّتِه المتصدعة ليجد طريقةً واقعيةً ومناسبةً للتصرف. يمكننا أن نرى صراعه كجهدٍ يحصل به على مِلْكيَّة مستقبله: ليحقق استقلاله، وليكتب دوره الخاص بدلا من أن يتحدث من خلال نصٍّ كتبه آخرون. ويسعى هاملت إلى طريقة "محددة" للكينونة، بالرؤية من خلال تفاهات خدمة الذات للمنطق "السليم" الجديد، ويرد على موعظة والدته "وإنك لتعلم أنه من المقرر المألوف، أنَّ كلَّ ما هو حيّ مصيره الموت" بسخرية مدمرة "نعم يا سيدتي، إنه *المألوف*"،(٥٢) كما يقاوم الأدوار المتعددة التي تدفعها إليه شخصيات المسرحية الأكبر سنًّا، فيسعى بدلا من ذلك إلى دورٍ "يصف [حاله] وصفًا صادقًا"(٥٣). وربما كان صراعه على وجه التحديد من أجل تعريف للنفس هو الذي جعل هاملت يظهر وكأنه يجسد مفهومًا حديثًا مختلفًا عن الذات(٥٤).

في الخطاب العربيّ السياسيّ الحديث (والذي يعتبر الخطاب الإسلاميّ مجرد نوعٍ من أنواعه)، تتمددُ شواغل هاملت عن القوة الفاعلة والأصالة بشكلٍ يتعدى الفردية. ويكافح الشعب أو المجتمع الآن من أجل الحكم الذاتي، ويكتب دوره الخاص، ويحدد مصيره في مواجهة خلفيةٍ من التحولات التاريخية العظيمة أو الأزمات المتجذرة في المشهد العنيف لاغتصاب السلطة. وبينما تتمدد شواغل هاملت، لا تقف مثل هذه الاستشهادات عقبةً في طريقها، فصياغة معضلة هاملت في شكلٍ جماعيّ يضعها ببساطة في مزاج الخطاب القوميّ للقرنين التاسع عشر والعشرين.

النص الذي كثيرًا ما يستشهد به المجادلون العرب من مسرحية ***هاملت*** هو "أكون أو لا أكون" في مناجاةٍ للنفس، غالبًا ما تُدعى "مونولوج الكينونة"، ولكنهم يميلـــون إلـــى اقتبـــاس ســـؤال هاملـــت في صيغة الجمع: "نكون أو لا نكون"(٥٥). وهذه الترجمة تحصل على حريةٍ تمنحها إياها اللغة العربية، بما أن اللغة العربية ليس فيها الشكل المصدريّ للفعل (الموجود في الإنجليزية ***[to be]***، والفرنسية ***[être]***، والروسية ***[быть]***)، فإنه لا مفر من السؤال "أكون أو لا أكون" بدون تحديد من يقوم بفعل الكينونة، فكل مترجمٍ مجبرٌ على اختيار ضمير(٥٦). ولكن لماذا يختار "نحن"؟ فما من ترجمة حرفية مهمة لمسترحية ***هاملت*** بالعربية تترجم "***to be or not to be***" بضمير الجمع،(٥٧) ولا يؤدي الممثلون العرب المسرحية بضمير الجمع، ولا يصاغ سؤال هاملت في هذا الشكل إلا باعتباره شعارًا سياسيًّا.

وتعتمد العلاقة بين هاملت والعرب على فكرةٍ مقبولةٍ على نطاقٍ واسع مفادها أن العالم العربيّ (باعتباره كلا واحدًا) يعيش في فترة انتقالٍ مؤلمة، وعادةً ما يُلقى اللوم على القوة العاتية للحداثة التي يقودها الغرب مسببةً كلا

من الانتقال والألم. وعلى العكس من صدمة المرة الواحدة التي يصفها كُتّابُ مجتمعاتٍ مستعمَرةٍ أخرى،[٥٨] يستطيع الكتاب العرب أن يختاروا من سلسلةٍ طويلةٍ من التمزقات التاريخية. ويؤرخ بعضهم بداية "الزمن المضطرب" بوقتٍ بعيدٍ بُعد خسارة المسلمين لإسبانيا في القرن الخامس عشر؛ وأكثر التواريخ المقترحة نمطيةً هي ١٧٩٨ (حملة نابوليون على مصر)، أو ١٩٤٨ (تأسيس دولة إسرائيل)، أو ١٩٦٧ (حرب يونيو/ حزيران)، أو ١٩٩١ (حرب الخليج الأولى، التي حاربت فيها بعض الشعوب العربية ضد بعضها)، أو حتى ٢٠٠١ (بداية الحرب التي قادتها الولايات المتحدة ضد الإرهاب). ومهما كانت الأحداث، فإن العبارات المجازية تظل متشابهة. وتبقى المواجهات بين التراث والحداثة وبين الشرق والغرب من "الموضوعات السرمدية" في الأدب العربي،[٥٩] ويعتبر التصادم منتجًا لتمزقٍ تاريخيٍّ جذريّ. ويؤدي التمزق بدوره إلى أزمةٍ وجودية، واضعًا الأسس نفسها لاستمرار وضع الهوية الجمعية موضع التساؤل[٦٠]. ولهذا يتصاعد سؤال "أكون أو لا أكون"، مرة تلو أخرى، في كلِّ جيل.

دعونا نلقي نظرةً على مقال إدوارد سعيد، "النثر والنثر القصصيّ العربيان بعد عام ١٩٤٨"، كتوضيحٍ مختصرٍ لهذه النظرة إلى التاريخ. اختار سعيد عام ١٩٤٨ باعتباره لحظته النموذجية الأصلية الصادمة، لأسبابٍ تتعلق بتاريخه الخاص وبتاريخ الرواية العربية، ومع هذا فقد اعترف بأن هناك لحظاتٍ أخرى. وسعيًا لشرح المعنيَيْن التوأميْن لخيبة الأمل والحاجة المُلِحَّة اللذين يحومان حول النثر العربي الحديث، يستدعي الكِتابَ المؤثر ***معنى النكبة*** الذي كتبه قسطنطين زُريق. ويرجع الفضل لزُريق في صياغة كلمة *نكبة*، وهي المصطلحُ العربيُّ المقبول المُعَبِّر عن النصر الإسرائيليّ وطرد الفلسطينيّين الذي وقع ١٩٤٨. وكما يشدد سعيد على أن الكلمة لا تعني فقط "الكارثة" أو "المصيبة" ولكن أيضًا "الانحراف عن المسار":

طرحت [أحداث عام] ١٩٤٨ أحجيةً باقية، طفرةً وجودية لم يكن التاريخ العربي مُهيَّئًا لها.... ما من مفهومٍ بدا واسعًا بما فيه الكفاية، وما من لغةٍ بدت دقيقةً بما يكفي لأن تواكب المصير المشترك... واعتقادي أنّه قد أُشير إلى جسامة تلك الأحداث في واحدةٍ من الكلمات التي كثيرًا ما استُخدِمَت في وصفها، ألا وهي كلمة النكبة. وأشهر استخدام لهذه الكلمة هو في عنوان كتاب قسطنطين زريق معنى *النكبة*؛(٦١) غير أنّ ثمة معاني أخرى *للنكبة* تفعل فعلها حتى في عمل زريق، الذي يقدّم تأويلا للانتصار الصهيوني بوصفه تحديًا لكامل الحداثة العربيـــة. ذلك أنَّ الكلمـــة تشير في جذرَها إلى أنَّ البليّة أو النكبة قد أَحْدَثَها انحرافٌ، خروجٌ عن المسار، ميلٌ خطير بعيدًا عن السبيل الذي يمضي قُدُما.... وقد ساق تطور سجال زريق في هذا الكتاب صاحبه، كما ساق كثيرًا من الكُتّاب منذ ١٩٤٨، إلى تأويل النكبة على أنّها قَطْعٌ من أعمق الأنواع.... [ال] نكبة قد أظهرت صدعًا بين العرب وإمكانية استمرارهم التاريخيّ ذاته كشعب. فالانحراف، أو الميل، عن استمرار العرب الزمنيّ حتى عام ١٩٤٨، كان شديدًا جدًا، بحيث غدت القضية بالنسبة للعرب هي إمكانية استمرار ما كان "طبيعيًا" بالنسبة لهم؛ أي بقاؤهم القوميَ المتواصل في التاريخ(٦٢).

وبكلمـــاتٍ أخـــرى، فإن الانحراف حادٌ لدرجة أنه يثير السؤال "تكون أو لا نكون": "القضية" الخاصة بـــ "إذا ما كان... بقاؤهم القوميّ المتواصل في

التاريخ ممكنًا". يرى سعيد في صياغة زريق لهذا الصدع "مفارقةً لافتة" "ستترك أثرها على الكتابة العربية منذ ذلك الحين فصاعدا". يقول، إن الانخلاع قد هدَّدَ الأساسات التي يبني عليها العرب هويتهم الجمعية، في *اللحظة نفسها*، التي تكون فيها هذه الهوية على وشك البزوغ إلى الوجود:

> وبذا بدا العرب، من منظور الماضي، على أنّهم قد انحرفوا عن السبيل المؤدّي إلى الهوية القومية، والاتحاد، وما إلى ذلك؛ أما من منظور المستقبل، فقد أيقظت النكبة شبح التفتّت أو الانقراض القومي. وتكمن المفارقة في أنّ كلا هذين الحكمين يفعلان فعلهما، بحيث تقوم النكبة عند تقاطع الماضي والمستقبل، تلك النكبة التي تكشف من جهة أولى الانحراف عمّا *كان ينبغي أن* يحدث (هوية عربية جمعية موحدة) ومن جهة أخرى تكشف إمكانية *ما* يمكن *أن* يحدث (انقراض العرب كوحدة ثقافية أو قومية). وهكذا تتمثّل قوة كتاب زريق الفعلية في إلقائه الضوء على مشكلة الحاضر، موقع المعاصرَة الإشكاليّ، الذي يشغله العرب ويعملون على إعاقته(٦٣).

وفي النهاية، يندمج الماضي المتصدّع والمستقبل المهدَّد ليخلقا حاضرًا مضطربًا يدعو إلى تصرفٍ جمعيٍّ عاجل: "فما ينبغي على العرب القيام به بمعرفة ودراية هو خلق الحاضر، وهذه معركة لاستعادة الاستمرارية التاريخية، ورأب الصدع، و – أهمّ من ذلك – إطلاق إمكانية تاريخية"(٦٤).

ورغم أن الإشارة لعملية تاريخية معينة سوف تبدو وكأنها تحظرها، فإن المجاز المُعبِّر عن الكارثة/ الصَّدْع/ الانحراف بإمكانه أن يطفو كأي علامة دالّة. ويحصل ضياع فلسطين على صداه النمطيّ من أحداث سابقة

تُرى على أنها متشابهة وتَرجع صداها بشكلٍ نمطيّ من خلال أحداثٍ لاحقة. وكما لاحظ سعيد وغيره كثيرون، فإنه "كان من شأن الآثار المترتِّبة على حرب ١٩٦٧ أن تستحضر ١٩٤٨"(٦٥). وتثير صدماتٌ أخرى حديثة ذكرياتٍ صادمة أيضًا: على سبيل المثال، صُوِّرَت حرب الخليج التي بدأت في ٢٠٠٣ بأشكالٍ مختلفة على أنها تجديد لحملة نابوليون على مصر (١٧٩٨)، اجتياح المغول لبغداد (١٢٥٨)، والحملات الصليبية.

"شيء له معنى وجوديّ"

جرى إدراك أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما بعدها على أنها منعطفٌ خطير، أثار مقدارًا عادلا من الخِطاب المعتمد على هاملت عن هوية العرب والمسلمين. أحد الأمثلة هو استدعاء المفتي العام لدولة قطر الشيخ يوسف القرضاوي لنص شكسبير بشكلٍ نصف مخفيّ ومصاغٍ بأسلوبٍ منمقٍ للغاية. ويعتبر القرضاوي "أكثر الدعاة–العلماء–النشطاء المسلمين شهرة في بدايات القرن الحادي والعشرين"،(٦٦) وجرى سجنه ثم إطلاق سراحه في مصر في خمسينيات القرن الماضي، ثم انتقل إلى قطر في بدايات الستينيات وأنشأ دائرةً من الأنصار بين المسلمين الساعين إلى عمل تصالحٍ بين معتقداتهم الدينية ومتطلبات الحداثة. ويتوجه القرضاوي بخطبته أسبوعيًا لجمهورٍ ضخمٍ عبر التليفزيون والإنترنت في كل العالم الإسلاميّ وتَرَأَّسَ حتى وقتٍ قريب موقع إسلام أونلاين المؤثر، وكثيرًا ما تُقتبس أشعاره أيضًا،٦٧ وتحثُ تصريحاته العامة المسلمين على التصرف بعقلانية وبكرامة؛ فمثلا، كان قد دعا إلى اللا العنف "غضبٌ منطقيٌّ ومسيطرٌ عليه" بخصوصِ الرسومات الكارتونية الدانماركية عن النبي محمد، كما دعى إلى تجنبِ الصراعَ الطائفيّ بين السنة والشيعة في العراق (والذين يجب عليهم بدلا من

ذلك توحيد قواهم ضد الاحتلال الأجنبيّ)، والحوار بين المسلمين والحكام العقلانيين، والمسيحيين، والعلمانيِّين العقلانيين(٦٨).

وفي هذا السياق، دعت إحدى مقالات القرضاوي بعد الهجمات الإرهابية في الحادي عشر من سبتمبر "لحوارٍ بين الإسلام والمسيحية" يؤدي إلى عملٍ مشتَركٍ ضد الإلحاد والإرهاب، وكتب القرضاوي أن هذا الحوار هو مسألة حياة بالنسبة للمسلمين كمجتمع دينيّ:

> ولا أبالغ إذا قلت لكم: إنّ مصداقيَّتنا الشخصية كمؤمنين، وكزعاماتٍ روحيةٍ ودينيةٍ هي أيضًا في مفترق طرقٍ، وأنّ فاعليةَ وأهميةَ وجودنا وجهودنا الآن على المحك أكثر من أيّ وقتٍ مضى، وأنّ العالم ينتظر منّا ما يتناسب مع حجم تأثيرنا المعنويّ. وأصدُقكُمْ أنَّنا في لحظة تشبــه – إلى حد ما – قول القائل: "أكون أو لا أكون". فإما أن نفعل شيئًا له معنى وجوديّ يساهم في توجيه الأحداث إلى الوجهة السليمة بما يتفق مع روح العقائد التي ننتسب إليها، إمَّا هذا، أو تطوينا صفحة الإهمال والنسيان... وربما إلى الأبد(٦٩).

وجرى توظيف هاملت باستحضاره في الفقرة الثالثة من مقالٍ طويلٍ لجذب القارئ. فهو يظهر في زيٍّ إسلاميّ، ويتَقَنَّعُ وراء عبارة "قول القائل"، وتحيط به مفرداتٌ أخلاقية إسلامية. ولا يقدم القرضاوي جدلا واسعًا حول نص شكسبير، مكتفيًا بقول إنه بعد الحادي عشر من سبتمبر تَشَابَهَ مأزق المسلم مع مأزق هاملت "إلى حدٍّ ما". ومع هذا لن يصدم هذا الاستدعاءُ جمهورَه باعتباره إطالة، فهو يلفت الانتباه إلى مجموعة من المعاني المتداعية في عقل القارئ العربي والتي تربط هاملت بحتمية أخلاقية لفعل "له معنى

وجودي". وإذا سُئل القرضاوي عن المحتوى الدقيق لتشبيهه، فربما قال إن رسالة هاملت وهي الإطاحة بِعَمّه المُغتَصِب تناظر "إلى حدٍّ ما" حاجة المسلمين المعتدلين إلى التحدث علناً عن اغتصاب أسامة بن لادن لغطائهم الأخلاقي"[٧٠]. وربما ذكر أنّ هاملت، وقد حوصر في زمن الانتقال بين أنظمة القِيَم، قد جرت دعوته لأداء فعلٍ تقليديٍّ بطريقة عصرية واعية تمامًا("ذات معنى وجودي"). والأكثر احتمالاً، على أي حال، أنه سوف يستدعي فكرةً عامة عن هاملت: شخصيةٌ يجري حصارها في ظروف حياة – أو – موت تستدعي منه أن يمسك مصيره بين يديه. وهذا هو المعنى النموذجيّ لهاملت في الخطاب السياسي العربي والإسلامي.

ولكن لماذا يجب أن يكون المصير جمعيًا؟ على عكس كُتاب كثيرين آخرين، ويقتبس القرضاوي سؤال هاملت في صيغة المفرد: "أكون أو لا أكون؟". ومع هذا، فمن الواضح أن المعنى بصيغة الجمع. (تجري صياغة بقية المقال بالعبارة المتكررة "نحن، نحن المسلمين")، فهو يخاطب كل القادة المسلمين المتشابهين في تفكيرهم ويخاطب من خلالهم المجتمع المسلم بأسره، وسوف يهدد "التجاهل والنسيان" اللذان حذر منهما القرضاوي المجتمع، وليس أعضاءه من الأفراد، وسوف تعني "ألا أكون" إضعاف أو تفتيت المجتمع، وذوبان هويته الجمعية، وتهميشه أو إزالته من كتاب التاريخ.

وهذا، أيضًا، أمرٌ نمطيّ في خطاب مسرحية ***هاملت*** العربية. وفي الأغلبية الساحقة من الاقتباسات، يجري التهوين من اهتمام هاملت باتخاذ القرار الفردي، فلا توجد معاناةٌ فردية فوق ما هو "أنبل للنفس"، ولا مسألة متى ولا لماذا يمكن للمرء أن "يحقق خلاصه"[٧١]. وبدلا من هذا يصبح السطر الأول مناشدةً لتحديد المصير والفعل الجمعي، ودعوةً مُلحَّةً للتسلح. ويجري اقتباس بقية المناجاة بشكلٍ انتقائيّ، إن لم يُقتبس منها أي شيء على الإطلاق.

"تكون أو لا نكون": تشخيص المجموعة

وهنا قد ينجذب المرء لمناقشة ما إذا كان شكل سؤال هاملت الذي وُضع في صيغة الجمع واتُّخِذَ شعارًا في اللغة العربية قد جرى بعثه إلى حياةٍ خاصة به كاستعارة ميتةٍ لم تعد ذات معنى متعلق بنص شكسبير على الإطلاق. ويعتبر هذا صحيحًا في بعض الحالات: فالشعار "تكون أو لا نكون" جرى توظيفه ببساطة كدعوةٍ للحشد في ثقافة الإجماع الموجودة بالفعل، كاختزالٍ لحتميةٍ أخلاقيةٍ مفهومةٍ بالفعل. وعلى هذا النحو كان مفيدًا جدًّا للسياسيين العرب، في سياقاتٍ مثل ما حدث في المقابلة التي أجراها الصحفي غسان بشارة مع الزعيم ياسر عرفات في عام ١٩٨٣:

> بشارة: ما الذي يمكن أن ينقذ القضية الفلسطينية من المأزق الحالي؟
>
> عرفات: وقفةٌ عربيةٌ موحدة.
>
> بشارة: كيف يمكن أن يحدث هذا؟
>
> عرفات: ببساطة، يجب أن ينهض القادة العرب للقيام بمسؤولياتهم التاريخية والقومية. إنه سؤال بسيط للأمة العربية: "تكون أو لا نكون".[٧٢]

وعلى أي حال، يحتفظ أكثر المتحدثين براعةً بعلاقةٍ صريحة مع مسرحية *هاملت*، فبالإضافة إلى تجنيد شكسبير (ورأسماله الرمزيّ الضخم) لخدمة قضاياهم، جعلتهم المسرحية يستخدمون المزيد من جوانب شخصية هاملت وقَدَره: التهديد بالجنون، الهوس بالكلمات، خطر النوم ورؤية الأحلام. حتى إن المردود البلاغيّ الأكثر أهمية يأتي من حقيقة أن هاملت شخصية فردية أُرغمت على القيام بدورِ مجموعةٍ كاملة: العرب، المسلمون،

اللبنانيون، شيعة العراق، وهلم جرًّا. وتحقق عباراتٌ من نوع "هاملت يشبهنا" أو "نحن نشبه هاملت" أو "العرب هم هاملت القرن العشرين" هدفًا موحدًا قيِّمًا بصرف النظر عن أيّ محتوى تنقله.

"نحن هذا الهاملت، مدفوعًا إلى الجنون"

لنأخذ مثالا من مصر: أشار مصطفى محمود (١٩٢١-٢٠٠٩) المساهم المصري في المشروعات الخيرية الاجتماعية والشخصية الإعلامية، والذي يهدف خطابه الإسلامي إلى إقامة جسرٍ بين لغتي العقل والوحي، إلى مسرحية ***هاملت*** بشكلٍ متكرر،(٧٣) وبينما كانت اقتباساته سطحية في كثيرٍ من الأحيان، فكانت تتحولُ أحيانًا إلى مناقشةٍ كاملة الأهلية لدرجة أن الاضطراب الداخلي في عقل هاملت يهدد أيضًا المجتمع العربي والمسلم، ويفترض محمود ضمنًا أن هذا المجتمع بمثابة فرد ضخم، فإذا كان جنون هاملت هو نوع من عدم الاتساق أو الصراع، إذًا فتعبيره الجمعي شأنٌ خاص، والذي يؤدي أيضًا إلى انقسامٍ وتردُّدٍ داخليّ (سياسيّ).

كان السعي للدمج بين الهوية العربية والهوية الإسلامية هو التوجه الرئيسيّ في خطابه، أن يوحي بأن التصنيفين يجب أن يكونا نفس الشيء. استخدم محمود وكُتّابٌ إسلاميون آخرون عن عمد كلمتي *العرب* و *المسلمين* بشكلٍ متبادل، فهم يسعون إلى طمس حقيقتين يجدون أنهما مزعجتان: أن الأغلبية العظمى من العالم الإسلامي هم من غير العرب (أكثرهم مسلمون من جنوب آسيا، ومن أفريقيا جنوب الصحراء، وإيرانيون، وأتراك، إلخ، كما يوجد أكثر السكان المسلمين في إندونيسيا) وحقيقةَ أن هناك عددًا كبيرًا من السكان الأصليين المسيحيين في عدد من الدول العربية (من بينها مصر، والسودان، ولبنان، والعراق وسوريا)(٧٤).

أفصح محمود عن نقده في مقال بعنوان "نكون أو لا نكون" في عام ١٩٩٩، راميًا إلى توضيح تراخي العرب-المسلمين تجاه قمع الشيشيان والفلسطينيين:

إن التصريحات تخرج من الدول العربية علي استحياء؛ ثم لسبب أو آخر لا تجتمع؛ ثم تعلن عن دراسة جادة لموضوع هذا الاجتماع القريب، وكأنها جزرٌ تائهةٌ في الفضاء، مع أنها تتكلم لغةً واحدة وتؤمن بدينٍ واحد وإلهٍ واحد وهدف واحد... هل هو ذنب قياداتٍ أو شعوب؟ أو هو التخلف؟ أو هو عدم الوعي، أو هو كل هذه الأسباب مجتمعة وغيرها مما لا نعلم؟ وهل تجد إسرائيل فرصة أحلى من هذه الفرصة لتتمدد في شيزلونج وتسترخي في عظمة؟

إن العرب لا يجتمعون لسببٍ بسيط: إنهم في مواجهة فعلية لإسرائيل. وهم رغم هذا، لا يستطيعون اتخاذ قرار مواجهة جماعية. والسبب واضح: أن هذا القرار سوف تترتب عليه التزامات ثقيلة يشفقون منها ويختلفون عليها اختلاف الليل والنهار. ولكنه القدر. إنه قدرنا يا سادة الذي لا مفر منه. والحقيقة التي تحاصرنا ولا مهرب لنا منها. إنه المأزق الشكسبيريّ علي لسان هاملت: "نكون أو لا نكون" ونحن ذلك الـ هاملت الذي سوف ينتهي به الحال إلي الجنون والخبال.

لكن هاملت كان يتمزق بين حبه لأمه وكراهيته لعمه في حادث مقتل أبيه الذي مات مسمومًا، والأم شيءٌ

> عظيم: فكيف ينزع الحياة ممن كانت مصدر حياته؟ أما نحن ففي مأزقٍ مختلف. فنحن نتقاتل علي دنيا. والبعض يطلب الدنيا بأي ثمن ولو بالهروب من المسؤولية، ولو بخيانة مبادئه... والبعض ينظر إلى فوق، إلى الرب العظيم الذي جئنا من عنده، ويرغب في إرضاء هذا العظيم ولو أعطى حياته ثمنًا. والقضية هي قضية إيمانٍ وكفر وهي روح الإسلام كله[٧٥].

إشارة محمود لشكسبير تقدّم محاولةً بلاغيةً لخلط المجتمع السياسيّ العربيّ المسلم في كينونةٍ أخلاقيةٍ واحدة؛ فهو ينتقل بسلاسة من "الدول العربية" إلى "الروح الإسلامية". ويساعد التلميح بأن "كلنا هذا الـــ هاملت" على دمج قراء محمود في مجتمعٍ سياسيٍّ واحد، مع وجود هاملت كممثل له. هذه خطوة مألوفة في التفكير السياسيّ الغربيّ وكذلك العربيّ، فهذه المعادلة التي تشبه المجتمع بالفرد تعمل هنا للتأكيد على أخطار الانشقاق[٧٦]. ويفترض محمود، أن "الجسد" السياسيّ ينبغي أن يكون له رأسٌ واحد ليعمل بشكل جيد. وعلاوةً على ذلك، فإن الإجماع بالنسبة لمحمود، كما هو بالنسبة لمتحدثِين آخرين يتبعون نفس الخط، أكثر من مجرد كونه ميزة ذات دورٍ فعال: إنه حتميةٌ وجودية[٧٧]. وبدون الدخول في مناقشةٍ صريحة، يفترض خطاب محمود أن الأفراد يجب أن يُخضعوا اهتماماتهم الخاصة لهوية المجموعة وإلاً فإن المجموعة سوف "تتمزق"، لأن المجموعة جرى تجسيدها كشخصٍ معنويٍّ ذي حياةٍ ومصيرٍ مستقلين (بدلا من، لِنقُلْ، ارتباطٍ ملائم بين الأفراد ذوي المصالح الذاتية الضيقة والحرة)، هذا التمزق يمكنه أن يكون مدمرًا لهويةٍ تكاد أن تكون صوفية: الروح الجماعية. وهكذا فإن التفتت (كما يظهر على سبيل المثال في النزعة الفردية الحرة) مدانٌ من عدة زوايا: فهو

في المصطلحات الماركسية "مصلحةً فردية"، وفي المصطلحات الإسلامية *فتنة*، "إغراءٌ دنيويّ" يؤدي إلى "صراعٍ داخليّ"[٧٨].

وتعتبر خدعة محمود للـ *تفرقة* بين العرب/المسلمين وهاملت تحريفًا مضافًا. لقد اعترف أن حالة هاملت محددة: "لكن هاملت كان يتمزق بين حبه لأمه وكراهيته لعمه"، وهذا يستبق القراء الذين يميلون إلى التشكيك في قياسه. على أية حال، يتضح أن القضية أسوأ مما يمكن أن يعتقده القراء. فبينما يتمزق هاملت الذي تحدث عنه محمود على الأقل بين مبادئ متنافسة (الانتقام مقابل حبه البنوي لأمه)، فإن العرب الذين يفضلون مصالحهم الشخصية على الشيشيان أو القضية الفلسطينية ليس لديهم أي عذرٍ يستند إلى المبادئ على الإطلاق. إنهم ببساطة يتجنبون المسؤولية، ويخونون هويتهم، وينتهكون "روح الإسلام كله"، حيث تمزق أنانيتهم المجتمع، وتجذبه نحو الجنون والتفكك.

"الرقاد، الموت"

تفتتح إشارة محمود إلى "عدم الوعي" لدى العرب–المسلمين خطًا آخر من المقارنة بهاملت، فـ"الوعي" في الخطاب السياسي العربي يعني اليقظة، والإدراك الذاتي الدقيق، والمساهمة النشطة في الأحداث التي تشكل مصير المرء، وعكسه هو الحلم أو الغيبوبة التي تطفو ضحيتها منسيةً على تيار التاريخ، وهنا يمكن أن يساعد لفت الانتباه للتناقض بين الوعي/النشاط/التقدم من جهة والنوم/الحلم/الغيبوبة/النسيان من جهة أخرى في حفز الجمهور على العمل.

جرى التعبير عن الأمل في أن "يستيقظ" العرب (وفيما بعد، المسلمون) من "لاوعيهم" التاريخيّ الطويل منذ أن أدرك المفكرون العرب الفجوة الزمنية بين مجتمعاتهم وبين الحداثة الأوروبية في منتصف القرن العشرين[٧٩]. كافح

الكُتاب العرب لإشعال *نهضة* فكرية و"يقظة عربية" قومية،(٨٠) بينما أبدى الكُتاب في الآونة الأخيرة سخريتَهم أو امتداحهم لتلك الأحلام المبكرة في اليقظة. سجلت مذكرات توفيق الحكيم في عام ١٩٧٤ (والتي ستجري مناقشتها في الفصل الثاني) "عودة الوعي" بعد نحو عقدين من الغيبوبة الأيديولوجية الناصرية،(٨١) وبعد ذلك بخمس وعشرين عامًا، رثى فؤاد عجمي في كتابه ***قصر أحلام العرب*** (في عنوانه إشارة ساخرة إلى تي. إي. لورنس (*T. E. Lawrence*) ما أسماه "الصرح الفكري للناصرية والحداثة العلمانية" والذي بناه رجال ونساء من جيله، حلم أثير أجهضه كلٌّ من كابوسيْ الدكتاتورية والحركات الدينية(٨٢). وأيًّا ما كان المنظور الأيديولوجي، تبقى الرسالة متسقةً بشكل ملحوظ: جاء الوقت لنستيقظ، لأننا قد نمنا وحلمنا بما فيه الكفاية.

جُعلت إدانة العرب لذواتهم كحالمين غير منتجين تجاوبًا مع مسرحية ***هاملت***، واعتمادًا على قياسٍ متحققٍ مسبقًا بين هاملت والعرب، حوَّلَ كثيرٌ من المتحدثين رغبة هاملت في "الرقاد، الموت" في اقتراب من القياس المتحقق بالفعل بين هاملت والعرب، من تأملٍ إلى مصطلحٍ يُعبِّر عن الإساءة، ومن "مأربٍ ينشده المرء بإخلاص"،(٨٣) إلى خطأٍ سياسيٍّ عظيم وخطرٍ تاريخيّ. حَمَّلَ النقادُ قرونَ النوم الطويل للعرب مسؤولية القضاء على قوتهم السياسية. ويُرجع هؤلاء المجادلون التراخي الذي يعزوه هاملت إلى "الضمير" (الوعي) أو إلى "إطالة التفكير بمنتهى الدقة في الحادث وملابساته"، إلى *الافتقار* إلى نفاذ البصيرة، وإلى فشلٍ في فهم الموقف الحقيقي ومخاطره، فلا يوجد بطل رواية يفكر كثيرًا؛ أو بالأحرى، نائمٌ عن عمله. إن استخدام مسرحية ***هاملت*** بهذه الطريقة يتطلب تجاهل النصف الثاني من المناجاة، ولكنه أمر يحدث بصورة متكررة. تعتبر مسرحية المؤلف السوري ممدوح عدوان في عام ١٩٧٦ ***هاملت يستيقظ متأخرًا*** نموذجًا نمطيًّا

لذلك، إذ كانت لافتةً للنظر ومنفّذةً بشكل جيد على غير العادة. ويواجه بطل عدوان الذي يستيقظ متأخرا نظامًا قاسيًا يديره قتلة، متهكمون، وجواسيس، ويدرك ببطء انعدام العدالة من حوله - ولكن صحوته، تأتي متأخرة بوضوح لدرجة أنه لا يكون لها تأثير[٨٤]. اكتسب عنوان مسرحية عدوان حالةً ذهبت مثلا، على الأقل بين مجموعةٍ معينة من مثقفي اليسار السوري[٨٥].

وقد صاغ صادق جلال العظم أستاذ الفلسفة والعلماني السوري نقدًا عن "لا وعي" العرب في مناسباتٍ متعددة. (هذا النقد جاء ضمن نقاشٍ كان قد أجراه منذ ١٩٦٧ عن الافتقار إلى "نقد الذات" في الخطاب العربي)[٨٦]. ونشر العظم فكرة هاملت المتأخر في الاستيقاظ في مقال كتبه في عام ٢٠٠٠ بعنوان "هاملت والحداثة العربية" مستلهمًا إلى درجة ما مسرحية عدوان، التي يستشهد بها:

> العرب المعاصرون هم هاملت القرن العشرين، فيبدو أنهم قادرون باستمرار، مثل الأمير الأشهر، على أن يجمعوا بين الانفعال البدئي الكامن والعقلانية الاكتئابية والحساسية الغنائية الشاعرية لا لشيء إلا لينتهوا إلى مأساة لا خلاص منها. وتتكون المأساة من التردد والتأرجح والتذبذب والترنح بين القديم والجديد، بين الأصالة والمعاصرة، بين التراث والتجديد، بين الهوية والحداثة، بين الدين والدنيا، بين الغيب والعلم، بين الإيمان والعقل، بين الشرع والعلمانية.
>
> بهذه الطريقة، لا يمكن أن يكون القرن الحادي والعشرون إلا من نصيب فورتنبراسات هذا العالم ما دام بقي هاملتنا هذا عالقًا في متاهة تلك اللعبة أو المسرحية الأوروبية

القديمة والمتجاوزة منذ زمن بعيد والمسماة بـ *"La querelle des Anciens et des Modernes"*، (خناقة القدماء والمحدثين). ولا عجب إذًا، أن يجري اقتباس جمل شكسبير في الدراما الأشهر "الزمن العربي مضطربا" وأن "شيئًا فاسدًا وعفنًا ما قد استقر في دولة العرب والعروبة" مما أخذ يدعو البعض منا إلى التساؤل المأساوي، مع صاحب المسرحية الأشهر في العالم، "عمّا إذا كنا نحن المسؤولين عن الويلات التي تَحِلُّ بنا أم أن هناك إلها يرسم لنا مصائرنا"(٨٧).

هذا القياس يوجهني للتنقيب بعمق داخل ذواتنا وللاعتقاد بأنه على العرب إذا أرادوا امتلاك المستقبل، أن يعدوا أنفسهم مسؤولين عنه، يجب علينا أن نتصالح مع صورة عن ذواتنا مدفونة بعمق في وعينا الجمعيّ الباطن. ما أعنيه هو الآتي: أننا نستمر في التعمق في صورتنا باعتبارنا عربًا ومسلمين (وأنا أستخدم هنا كلمة المسلمين في معناها التاريخيّ، والثقافيّ، والحضاريّ البحت) ونتخيل أنفسنا كفاتحين، وصانعي تاريخ، ومحققي سلام، وروادًا، وقادة لأجزاء من تاريخ العالم(٨٨).

ويسعى العظم بانتقاده القومية العربية والإسلاموية باعتبارهما أوهامًا يائسة إلى تصحيح ما أسماه صورة العرب (والمسلمين) غير الواقعية عن أنفسهم. وتعود كتاباته باللغتين العربية والإنجليزية بشكل متكرر إلى القياس مع مسرحية ***هاملت***، لتربط بين شكوى اغتصاب السلطة - بالنسبة للعرب الذين يشعرون بأن شرعية "مكانتهم لقيادة تاريخ العالم وأمجادها جرى اغتصابها على يد أوروبا الحديثة" - وبين السوداوية والارتباك الناجمين

عنها، وتشبه لغته هنا لغة التحليل النفسي: "جراحٌ نرجسية"، "عقد النقص"،[٨٩] "الهواجس التعويضية الواسعة"، والتي هي "مدفونةٌ بعمق في وعينا الجمعيّ الباطن"[٩٠]. ويقدم العظم جرعةً قويةً من الواقعية التاريخية ضد هذا الحلم والخيال المعوّق: "الحداثة هي اختراعٌ أوروبيّ في الأساس... لا يوجد مهرب من حقيقة أن العرب جرى جرهم إلى الحداثة وهم يركلون ويصرخون، من ناحية، وتم فرض الحداثة عليهم بفعل قوةٍ متفوقة، في الكفاءة، والأداء، من ناحية أخرى"[٩١].

وهكذا يدعو العظم العرب (والمسلمين) إلى الاستيقاظ وقبول واقع مكانهم في العالم مثلما يفعل يوسف القرضاوي ومصطفى محمود. فهو يُشخِّص حالة "انفصامٍ ثقافيّ"،[٩٢] وهو نوعٌ من الجنون تسبب فيه سوء فهمهم لهويتهم ورسالتهم، وربط بين هذا الجنون وبين عدم الأهمية التاريخية: ما لم يجرِ تصحيحها، "فإن فورنتبراسات هذا العالم سوف يفوزون باليوم وتكون لهم الكلمة الأخيرة"[٩٣]. فالعرب، غير القادرين على امتلاك مستقبلهم، سيظلون إلى الأبد محكومين بالقراءة من نصوصٍ كتبها غيرهم[٩٤]. (لنتذكر تحذير القرضاوي المشابه حين قال إنه "سوف تطوينا صفحة الإهمال والنسيان، وربما إلى الأبد"). وبهذا استحضر كلٌّ من الإسلاميّ والعلمانيّ مسرحية **هاملت** لتقديم نقاشَيْن متعارضيْن تمامًا، ولكن باستخدام استراتيجياتٍ بلاغية متشابهة للغاية.

خطاب الأزمة الدائمة

أيًّا كان التهديد الماثل اليوم، فإن خطاب الأزمة الوجودية يبدو أبديًّا. أحد أسباب ذلك أن الكُتاب لديهم كلُّ الحافز لاستدعائه، فبتصوير الهوية العربية في شكل أزمة بشكل دقيق، تساعد الرواية المتكررة عن الصدمة في

تكوين وإعادة إنتاج هذه الهوية. ويجد المدافعون عن نطاقٍ واسع من القضايا وصفَ مصير العرب بهذا الشكل المتناقض أمرًا فعالا من الناحية البلاغية: تحت رحمة التاريخ ومع هذا في مواجهة لحظةٍ مُلِحَّة لاتخاذ القرار. (عرَّف إدوارد سعيد هذه المفارقة بكآبة قائلا "وهكذا تولد مفارقة جديدة، مفارقةُ تحوّلِ العربي إلى فردٍ في التاريخ العالمي نظرًا لموهبته الخاصة في الحمق والخرافة")[٩٥]. ما دام هذا المجاز مفيدًا، فما من سبب لتوقع أن يفقد التشبيه بهاملت جاذبيته مع القياس على الكينونة/ اللا كينونة واليقظة /والنوم.

سببٌ آخر لاستمرار فكرة الأزمة هو أن كل إعادة ترتيبٍ للقوة قد جرى استهلالها بغزوٍ عنيف ولهذا فهي تترافق مع حسٍّ بانعدام العدالة، واغتصاب السلطة، وبراءةٍ منسحقة. وهنا سوف يصدم السلوان والمضي قدمًا، كما ينصح العظم المستغرِب وبعض الملاحظين الغربيين، الكثير من القراء العرب باعتباره خيانةً للنفس. وحتى مجرد الاقتراح مسيء: فهو يبدو كمحاولة لشرعنة العنف وإخفاء (فضلا عن شفاء) الجرح. وهنا يتردد صدى وضع هاملت مرة أخرى، كما يشرح ألكسندر ولش ***Alexander Welsh***:

> يعاني هاملت الشاب من المحاضرات عن آداب الحداد من *الشخصين نفسهما اللذين أساءا إليه*: كلمات مميزة عن مسألة الحقيقة من أمه ونصائح مدروسة أكثر عن "واجبات الحداد" من عمه. وأكثر الملامح إزعاجًا لهذه النصيحة هي ملاءمتها غير القابلة للإنكار. فالحداد وسيلة للتغلب على الفقد. إنه عملية تجذب في طريقين، تجاه التذكر والنسيان، وهو تذكر لأجل النسيان – وهي عملية لها وقتٌ أمثل غير معلوم للاكتمال. هاملت ليس مستعدًا بعد للتخلي عن الحداد، كما يُعَبِّر بشكلٍ بسيط؛ *والرجل*

الذي يحثه على وضع نهاية للحداد سوف يتضح فيما بعد أنه القاتل[٩٦].

إذًا فالنصيحة "اللائقة" مسيئة، ومع هذا فرفضها يجعل المرء في حالة تمردٍ ضد الحقائق. وبعد ذلك يصبح من الضروري تغيير تلك الحقائق بشكلٍ عاجل مما يُعَمِّق الإحساس بالأزمة، ويصبح لدى المرء خياراتٍ مشروعة قليلة بمنع الظهور المحظوظ لشبح يحمل قصةً عن مؤامرةٍ قابلةٍ للتنفيذ (وهذه هي فكرة ولش عن هاملت والانتقام). إنَّ تعلُّم السباحة في "بحرٍ من المشاكل"، لأسبابٍ أخلاقية، هو أمرٌ مستبعد، فالمرء يستطيع فقط أن "يحمل السلاح" في مواجهته، ولو من خلال الكلمات إذا كان ذلك ضروريًّا.

ولهذا، أصبح التحدي، بالنسبة للكتَّاب العرب الملتزمين سياسيًّا، هو إيجاد منطقةٍ وسط بين "أكون" و"لا أكون": كيفية المحافظة على نوعٍ من العلاقة المتناقضة وجدانيًّا مع ظلم الماضي (الذي لا يوجد إمكانية لقبوله) بينما يجب العمل بحماس لإقامة حاضرٍ ومستقبلٍ مقبول. هذا بالضبط ما فعله المعالجون العرب لشكسبير في بقية هذا الكتاب، وقد تركوا وراءهم المكافآت السهلة لرفع الشعارات.

"كلمات، كلمات، كلمات": صياغة هوية

كيف يمكن أن تساعد إعادة كتابة مسرحية ***هاملت*** كاتبًا على صياغة هوية أخلاقية وسياسية؟ تقدم رواية ***البحث عن وليد مسعود*** التي كتبها الكاتب الفلسطيني/العراقي جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤) في ١٩٧٨ نوعًا من الإجابة[٩٧]. مثل رواية جبرا الأخرى ***السفينة*** (١٩٧٣)، تزخر رواية ***البحث عن وليد مسعود*** بالإشارات إلى مسرحية ***هاملت***،[٩٨] وتتضمن عدة مشاهد مهمة حوارات مسعود مع أصدقائه عن المسرحية. وفي لحظة فارقة من

حياته، تكون مسرحية ***هاملت*** بمثابة مرشدا روحيًا، لمساعدة مسعود في الانتقال عبر طريق ما بين الرضا عن النفس واليأس(٩٩).

هناك دليل على أن المسرحية احتلت مكانةً مماثلة لدى جبرا نفسه. وُلد جبرا لعائلةٍ سورية أرثوذكسية في بيت لحم في ١٩٢٠، ودرس في كمبريدج ثم في هارفارد، وأسس حياةً في بغداد بعد ١٩٤٨، وأصبح من أهم الفنانين، والأدباء، ونقاد الفن والكتاب العراقيين(١٠٠). وتمحور عمله حول تلقّي شكسبير في العالم العربي. بعد أن ترجم مسرحية ***هاملت*** (١٩٦٠)، نشر جبرا أيضًا ترجمات مع مقدماتٍ علمية لـــ ***الملك لير*** (١٩٦٨)، ***كوريولانوس*** (١٩٧٤)، ***عطيل*** (١٩٧٨)، ***ماكبث*** (١٩٧٩)، ***العاصفة*** (١٩٧٩)، ***الليلة الثانية عشرة*** (١٩٨٩)، وأربعين من السونيتات.(١٠١) وترجم أيضًا عددا من دراسات شكسبير النقدية، ومن بينها ***شكسبير معاصرنا*** لجان كوت *Jan Kott*، ***ماذا حدث في "هاملت"*** لجون دوفر ويلسون *John Dover Wilson*، ***شكسبير والرجل الوحيد*** لجانيت ديلون *Janette Dillon*،(١٠٢) وتأثر بعمقٍ بلغة شكسبير، في مقاله "*Shakespeare and I*" باللغة الإنجليزية، ووصف جبرا حلمه، بينما كان ولا يزال طالبًا في جامعة القدس العربية، أن يتصدى "للمهمة المستحيلة في إنتاج النسخ العربية من شكسبير والتي تحمل الشحنة اللفظية نفسها، والصور المثيرة للعواطف والاستعارات البارعة نفسها، وتنوع الإيقاعات نفسه، والنبرة، والبلاغة، والتلاعب بالكلمات، إلخ"(١٠٣).

وتكشف كتابات جبرا غير القصصية ارتباطًا شخصيًا كبيرًا مع مسرحية ***هاملت*** بوجه خاص. ويلخص مقاله "بين العبث وضرورة الفعل"، الذي يقتبس في مقدمته كثيرًا من ترجمته لمسرحية ***هاملت***، الدراسةَ الغربية الحديثة لـــمسرحية ***هاملت*** ويقدم أيضا قراءة للأمير باعتباره شخصية إنسانية والذي، مثل المسيح، قد دُفع إلى الاستشهاد في سبيل حبه للبشرية:

وهو إذ يدنو من قضائه المحتوم يكشف لنا رويدًا رويدًا
عن اتساعٍ زاخر في النفس ومغلقات من الحياة تحيط بنا.
وإذا ما شارف النهاية، تفجر في قلوبنا فيض الحب دمعًا
لهذا الذي يبدو كأنما راح فداء لنا، وكأنه قد أحبنا كما
أحب أوفيليا وكما أحب صديقه هوراشيو(١٠٤).

في *البحث عن وليد مسعود*، نجد أن شخصية وليد مسعود، مثل مؤلفها، فلسطينيٌ يعيش في بغداد، يلعب أدوارًا متعددة (مصرفيّ، كاتب، عاشق، أب، سجاليّ، مناصرٌ للقضية الفلسطينية) ولكن لا يجري اختزاله في أيّ منها. يختفي في إحدى الليالي، تاركًا سيارته في الصحراء العراقية وهي في طريقها إلى سوريا وداخلها جهاز تسجيل فيه شريط كاسيت غامض. تبدأ الرواية باستماع أصدقائه فائقي الثقافة إلى الشريط في بغداد، أما بقية الكتاب فهو عبارةٌ عن قصةٍ غامضةٍ حداثية مكونة من شظايا وأجزاء: ذكريات الطفولة من سيرة مسعود الذاتية، مقتطفاتٌ من أوراقه المبعثرة، ذكرياتٌ من أصدقائه ومحبيه، وتقريرٌ عن موت ابنه مروان في هجوم على قرية إسرائيلية على الحدود اللبنانية. ورغم أنه لا أحد يعرف على وجه الدقة أين ذهب وليد مسعود، فمن المفترض بقوة أنه ذهب إلى لبنان لينضم إلى المقاومة الفلسطينية.

مثل فلسطين نفسها، فإن وليد مسعود غائب وكثير المحددات: فهو قماشٌ يَعرضُ عليه شخصيات الكتاب الأخرى ذكرياتهم، ومخاوفهم، ورغباتهم. ومع هذا فهو يعيد كتابة نفسه بشكل مستمر، مُظهرًا قوة فاعلة بطولية بينما يتملص من التصنيفات التي يُعدّها آخرون له. (اختفاؤه، على نحو محتمل في عالم من الأفعال السياسية المباشرة التي تمثلها حركات المقاومة، هو فقط آخر وأكثر أشكال إعادة الكتابة جذريةً). وفي أحد المشاهد

الرئيسية للرواية، تتذكر حبيبته السابقة وصال رؤوف كيف احتفى مسعود بالقوة التحولّية للكلمات، يلوي عن وعي وبشكلٍ عابث أبياتًا من *هاملت*:

"كلمات، كلمات، كلمات"... همس في أذني، من بين خصلات شعري. وقد وقف خلفي واحتواني بذراعيه. ثم أدارني لأواجهه، وهو ينظر في عيني. "شكسبير ما أمكره! يجعل هاملت يقول ذلك، فيحسب الآخرون أنه يعني: فراغ، فراغ، فراغ... للبعض، ربما، لعجزة اللسان، لذوي الحصر في النطق، للببغاوات. ولكن شكسبير أخو المتنبي، وكلاهما رب الكلمات"[١٠٤]. إنه في الواقع يريد من هاملت أن يصرخ في وجه ببغاوات الدنيا: كلمات! كلمات! كلمات! أروع ما وهب الله الإنسان! تصوري لو أن رجلا كالمتنبي أحبَّكِ: ما الذي كان يقوله والكلمات ملء فمه، ملء يديه، ينقيها، ويصقلها، ويلقي بها على كل ما في الحياة إلقاء الدرر – كتلك الدنانير. الظلال التي تفر من البنان، كما يقول... الكلمات كل شيء. وفي النهاية من كل شيء لا تبقى إلا الكلمات، وإذا لم تبقَ الكلمات، لم يبقَ شيء. الفتنة، الهوس، القتل. كلها في الكلمات. البغضاء، السأم، الانتحار، الليلة المقمرة، الليلة المقضقضة، الليلة التي ترفض أن تنتهي، الليلة التي تذوب على الشفاه سكرًا وقبلات: كلمات...، قد تكون الكلمات لا. لا. ونعم نعم، قد تكون مواء، وهرهرة، ولكن إذا أوتي المرء قدرة المتنبي... ستقض الكلمات مضجعه: لا ألمًا ولوعة فحسب، بل طربًا يمزق الجسد بلذته الشريرة. وصال، هناك الأبطال الصامتون، وهناك

الأبطال الناطقون، أنا أدري. وهناك الخاسرون الصامتون، وهناك الخاسرون الناطقون. الموتى بصمت والموتى بكلام. المفصحون بالإشارة، والعاجزون عن الإفصاح حتى بالألفاظ. أدري ذلك كله. ولكن الكلمات... ذوو الكلمات يسوطون أنفسهم بالحروف التي يدمنونها. يعشقون ذبذبات الحنجرة. والمحبون إذا غاضت الكلمات على شفاههم، ألن يغيض الحب معها أيضًا؟ الكلمات هي كل شيء"(١٠٦).

ينفي بطل جبرا أيّ تناقضٍ بين الكلمات والأفعال. فكون المرء فصيحًا، بالنسبة له، يعطيه سلطةً على القدر. ويمثل هذا التفسير نفسه في أحد معانيه فعلا من أفعال الإرادة، "إساءة فهمٍ شديدة" أو إعادة كتابةٍ لكل من نص شكسبير والإجماع العربي السائد على معناه، والتي يُجْمِلُها باقتدار في "فراغ، فراغ، فراغ"(١٠٧). يصف هاملت شكسبير الكلمات بوضوح على أنها أنثويةٌ وضعيفة، على النقيض من كونها أفعالا رجولية وفعالة. فهو لا يسخر فقط من بولونيوس بالتباين بين "الكلمات" و"الموضوع"(١٠٨) ولكنه لاحقًا يوبخ نفسه على الكلام (وبأسلوب أنثوي ومن طبقةٍ دُنيا) عندما كان ينبغي عليه أن يعمل بدلا من ذلك: "ولكن أنا... لا هم لي إلاّ أن أُنَفِّس عن قلبي كالمومس بالألفاظ الجوفاء، وأكتفي بالسب واللعن كما تفعل العاهرة، فتعسًا لهذه الحال! وسحقًا!"(١٠٩).

ولكن مسعود في رواية جبرا، في هذا النص وفي غيره، يأخذ بوجهة نظر كاتب. فبالنسبة له، "الكلمات كل شيء" و"في النهاية من كل شيء لا تبقى إلا الكلمات". ويعتبر الاستخدام البارع للغة مؤشرًا على القوة الرجولية؛ فليست مصادفة أنْ يأتي تَغَنِّي مسعود بالكلمات في سياق مشهد جنسيّ.

وهناك دليل على أن جبرا يشارك بطله في التفاؤل، ففي مكان آخر، يقتبس قول نيكوس كازانتزاكس: "كلمات! كلمات! أي خلاص بدونها؟"(١٠٠).

في إنكاره للانقسام الضيق الذي يشعر به هاملت الشاب بين الكلمات والأفعال، ينتبه جبرا إلى فكرةٍ أعمق تقوده عبر المسرحية، فأن يكون المرء "شيطانًا ماكرًا" لهو أمرٌ مفيد. تستطيع الكلمات أن تؤدي إلى نتائج في العالم، فالتحدث، والكتابة، وإعادة الكتابة بإمكانها أن تسمح للكاتب بأن يتقبل تاريخه وأن يدمجه مع عصره، ويمكن أن تساعده على أن يصبح شخصية متكاملة وممثلا سياسيًا مؤثرًا – أن يتغلب على أزمة الهوية المهدّدَة وعلى أن يجد وسيلة ذات مصداقية لكي "يكون".

"المسرحية هي الوسيلة الوحيدة"

قد تطلب إعادة الكتابة الفعالة التوصل إلى حلٍّ وسط، فبالنسبة لهاملت، الشاب، الذي يسعى إلى كتابة نصه الخاص في عالمٍ تزعزع استقرارُه بموت والده، يبدأ النجاح بتخليه عن خطاب الهوية الأصيلة، بعد محاولات عقيمة لكي يجد لغةً "تعبر عنــ[ــه] بصدق" وبعد ذلك يعيد تشكيل نفسه من البداية،(١٠١) وفي النهاية يتصالح هاملت مع تاريخه الملوث بشدة، حيث يجد أن "مادته الدنيئة"، ليست خيانةً لهويته الأصلية ولكنها موردٌ قيِّم،(١٠٢) وقاده هذا التّقبّل إلى هويةٍ سياسية مؤثرة: معيدٌ لكتابة المسرحيات. مزيفٌ للوثائق، ووريثٌ شرعيٌّ لملك(١٠٣).

والحقيقة أن القائمين بتطويع أعمال شكسبير والذين سيجري دراستهم في بقية هذا الكتاب ليسوا مجادلين، مثل صادق العظم أو مصطفى محمود، وليسوا روائيين رفيعي الثقافة مثل جبرا. فهم من رجال المسرح: مهيّؤن لخشبة المسرح، كتّاب مسرحيات و/أو مخرجون. تكمن سجلاتهم الخطابية

في منطقة ما عبر الطيف (الضخم) بين المناظرات المتلفزة والكتابة القصصية الحداثية، فهي جاذبةٌ لمجموعة عامة من المثاليات ولكنها متداخلةٌ في صوتٍ فنيٍّ واحد، ويكمن مأزقهم، أيضًا، في كيفية إنتاج كتابة درامية تستخدم بفعالية ذلك التاريخ الذي قَبِلَ بالحل الوسط.

وكما يحدث، فأغلبهم تقريبًا من الرجال، ربما لأن الخطاب حول مسرحية *هاملت* يجري تجنيسه بدقة؛ فعجز هاملت (وهي الكلمة العربية التي تعني الضعف الجنسي وأيضًا قلة الحيلة السياسية) يجري استدعاؤه بشكل متكرر أكثر من الصور المجازية عن الجنون والنوم. ويعزو الانعكاسُ المدهش الذي قام به جبرا لهذا الأمر المألوف الفضلَ لكلمات هاملت من أجل بطولته الرجولية وقوته الفاعلة، ويلعب على افتراض قرائه أن الشلل السياسي نوع من الفشل الذكوري[١٠٤]. ولا تحتوي بعض النصوص التي سوف ندرسها شخصيات نسائية على الإطلاق، من *مأساة الحلاج* لصلاح عبد الصبور إلى *رقصة العقارب* لمحمود أبو دومة، وتقلل عدة أعمال أخرى إلى أقصى حد (أو للسخرية تعظم إلى أقصى حد، لتلقي الضوء على سلبية الشخصيات الذكورية) من أدوار جيرترود وأوفيليا. واختارت الكاتبات والمخرجات ببساطة نصوصًا أخرى؛ بينما اندمج زملاؤهن الرجال بشدة مع كلمات هاملت وسكتاته[١٠٥].

يتطلب فَهْمُ أعمالهم نظرةً أقرب للثورة المصرية في عام ١٩٥٢ ولقائدها، جمال عبد الناصر، لأنه إذا كان "تكون أو لا تكون" هو الشعار المعرِّف للسياسة العربية، كما ناقشت هنا، فإن عبد الناصر هو الشخصية الأكثر اقترانا بعمق وإصرار مع هذا الشعار. ويستجيب تراث مسرحية *هاملت* العربية، مع تأكيده على القوة الفاعلة السياسية الجمعية، مباشرةً لثورة ناصر المناهضة للاستعمار وللآمال التي ألهمتها ثم بعد ذلك خيَّبتها، لقد

أصبح "الزمن مضطربًا" بشكلٍ مؤلم في الفراغ الأيديولوجي الذي خَلَّفَهُ موت عبد الناصر في ١٩٧٠، ونشأت أزمة أن "نكون أو لا نكون" بشكلٍ حاد بعد فشل القومية العربية. وهذا أمرٌ صحيح ليس فقط بالنسبة للمصريين ولكن بالنسبة لجيل من العرب في جميع أنحاء الشرق الأدنى أمضى شبابه يستمع إلى البث الإذاعيّ لعبد الناصر ويشاركه أحلامه.

هوامش الفصل الأول

---

(1) Newstrom "'Step Aside, I'll Show Thee President': George W. as Henry V?"

(2) Foakes" ،Introduction "،vii.

(٣) "لا يزال شكسبير كعبة نحج إليها وقبلة نصلي نحوها". مقتبسة في بوشروي
Bushrui, "Shakespear and Arabic Drama and Poetry", 16 .
لاحظ بوشروي: "كثير من العرب يشعرون بالميل إلى الاتفاق".
Bushrui, "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry", 16.

(٤) صاغية، "يوسف زين، عبد الناصر، صدام، و... جورج سوريل." الكلمة التي ترجمتها "swear by" تحمل دلالة دينية لاستحضار نص باعتباره سلطة كتابية. المقال نفسه عن الحضور الميت الحي لأيديولوجية القومية العربية في الخطاب المعاصر.

(٥) عن الجدلية ومعانيها، انظر Klausen, The Cartoons That Shook The World.

(٦) انظر، على سبيل المثال، أبو نصر، "القادة العرب يدعون للهدوء فيما يتعلق بالرسوم الكارتونية" (مقتبسة من المعلق اللبناني سمير عطا الله)؛
Sullivan, "Something Is Rotten..."; Stiwell, "Something Is Rotten Outside the State of Denmark"; and Oppenheimer, "Something Rotten In Tehran."

(7) Belien, "By Danish: Nothing Rotten in the State of Denmark."

(8) Klausen, "Rotten Judgment in the State of Denmark."

(9) Mishakhas, " Something Is Rotten in the State of Denmark"

(١٠) القويز، "شكرًا بيل كلينتون وشكرًا شكسبير"

(11) Tarawnah, "Something Is Rotten Outside the State of Denmark"

(١٢) كانت أحد الاستثناءات وأكثرها في التعامل المتواصل مع اقتباسات شكسبير مدونة يكتبها عالم في الأنثروبولوجيا الإسلامية. انظر
Varisco, "Much Ado about Something Rotten in Denmark."

(١٣) بحث أُجْرِيَ على جوجل بتاريخ ١٦ فبراير، ٢٠٠٦. بعض النتائج مثلت نسخا مكررة من المقالات نفسها. من ناحية أخرى، لم تؤخذ المقالات التي ألمحت إلى البيت بدون استخدام النص الدقيق "شئ يتعفن" في الحسبان. ولأن العبارة يمكن أن تترجم إلى اللغة العربية بأشكال متعددة (ولا يوجد ترجمة قياسية) فسيكون من الصعب الحصول على عددٍ مصاحبٍ للترجمات باللغة العربية عند البحث على جوجل.

(١٤) على أي حال، لم يزر شكسبير الدانمارك قط؛ لماذا يجب أن يتخيل الدانمارك؟ بعد نحو أربعمائة عام، لا نزال نحدد كيف نناقش المكان؟

(١٥) تتنوع استخدامات ***يوليوس قيصر*** و ***تاجر البندقية*** بشكل أقل من استخدامات ***هاملت***. باختصار: تقع ***يوليوس قيصر*** على كلا جانبي النقاش عن الدكتاتورية في مقابل الثورة؛ إما أن يكون بروتس البطل الذي ذبح الطاغية أو الذي أطلق العنان للفوضى (أو أحيانًا كليهما). يجري توظيف الإشارات إلى ***تاجر البندقية*** لتمييز المبادئ من المصالح بطريقة تتوازى مع الاستخدامات الأساسية لـ ***هاملت***: استدعى المناظرون السوريون والعراقيون شايلوك "بصناديق أمواله وسكاكينه الحادة" بشكل أساسي لتحذير قرائهم من أخطار خيانة مبادئ (العروبة، الاشتراكية) لصالح مصالح وإغراءات (اليهودية، الرأسمالية). هذه الأخيرة قد تتضمن حداثية سياسية و/أو اقتصادية، وتجارة حرة، وتطبيعًا مع إسرائيل. يلفت استدعاء شايلوك الانتباه ببراعة نحو التحريم الإسلامي للربا، ويساعد في ربط السكين الحاد بصندوق المال، وينبه القراء ليكونوا على حذر من كليهما.

(١٦) اليوم التالي لعملية الأسر، تساءلت جريدة ***النهار*** اللبنانية في عنوان على ثلاثة أعمدة في الصفحة الأولى: "الإعدام أو اللا إعدام تلك هي القضية." انظر: "الإعدام أو اللا إعدام تلك هي القضية".

(١٧) الشحات، "أحداث في الأخبار".

(١٨) بعد اغتيال رئيس الوزراء الأسبق رفيق الحريري، كتب متظاهرٌ بالإنجليزية على حائطٍ في ميدان الحرية في بيروت (المعروف سابقًا بميدان الشهداء) "تكون أو لا نكون. الآن هو الوقت." وُجدت تنويعات متعددة على العبارة في الساحة، مع

عبارات أخرى تدفقت في حزن وغضب، بشكل أساسي في سوريا. وضحت مقالة رأي لوزير الخارجية اليمني الأسبق الجانب الآخر من القضية: "وها نحن العرب والمسلمين نعيش ساعات حرجة.. فهل نكون أو لا نكون؟ سؤال تصح الإجابة عنه بالقول إننا باقون لو اتخذنا موقفا شجاعا يعلن من دون لبس أو غموض بأن العدوان على سورية أمر مرفوض قطعيا " انظر الأصنج، "لبنان الدرس والتجربة".

(١٩) حث موقع مجموعة شباب الشيعة العراقيين الشبان على التصويت باستخدام حوار قصير بين سارة وأحمد. تقول سارة: "هذا صحيح يا أحمد. بالنسبة للسؤال "نكون أو لا نكون"، إذا لم نشارك في جعل هذه الانتخابات تنجح، فسوف تذهب مقاعد البرلمان لهؤلاء الذين لن يقوموا بحماية الناس والشعب، وبهذا سوف يستمر القتل والنهب.".. "حب وسط لهيب النار" على موقع نشاطات الهيئة الشبابية لتنظيم الانتخابات،

http://iraqintikhabat.com/public/nashatat/nsha.htm.

انظر أيضا، على سبيل المثال، كخيا، "نصوت أم لا نصوت؟ ذلك هو السؤال".

(٢٠) لمثال نمطي عن استخدام العبارة "لعبة أن "نكون أو لا نكون"". انظر

Shobokshi, "The Arab Exorcism."

(٢١) انظر، على سبيل المثال إدخالا على مدونة أحمد مصطفى في ٢١ يناير في عام ٢٠٠٩، بعنوان "أوباما هو الرئيس الفعلي للولايات المتحدة، ولهذا، نكون أو لا نكون هو السؤال".

http://www.dialogueinaction.net/ar/node/1638.

(٢٢) بدر عبد الملك، "أغنية الحرية في طهران".

(٢٣) على سبيل المثال، حذرت كاتبة عمود في صحيفة ***الأهرام*** اليومية المملوكة للدولة أن تحديث الاقتصاد المصري سوف يتطلب جهدا واعيا موحدا. وربطت أفكارا رئيسية مستوحاة من ***هاملت***: الكينونة في مقابل عدم الكينونة، الكلام في مقابل الفعل، الحلم في مقابل اليقظة الواعية: "فكرة تحديث مصر تعد من الأفكار الرائدة مع مطلع عام٢٠٠٢ وتجيء الحكمة والفلسفة من الدعوة لهذه الفكرة أنها تحمل في طياتها معنى عميقا وقضية مهمة عنوانها "أكون أو لا أكون"... ولنعلم من قبل ومن بعد أننا سنكون أمام تحقيق أصعب وأشق مهمة قامت بها مصر منذ عهد محمد

علي.. ولنعلم مسبقا أننا سنحفر في الصخر لنتمكن من تحديث مصر فالقضية أكبر بكثير من الأحلام والتمني والكلمات." البرتقالي، "تحديث مصر يبدأ بالعلم والعلماء".

(٢٤) على سبيل المثال، قال سمو الأمير السعودي خالد بن فيصل، رئيس مؤسسة الفكر العربي، عن الدول النامية التي يجب أن تقرر ما إذا كانت (أو كيف) سوف تنضم إلى التيار العالمي الرأسمالي: "وكل الأمم تشعر الآن أنها أمام مفترق طرق.. بل لعل بعضها في العالم النامي تحديدًا يصطدم بالعبارة الشهيرة "أكون أو لا أكون.."، مقتبسةً في المهنا، "سمود يفتتح اليوم الاجتماع التأسيسي للمؤسسة الأهلية للفكر العربي".

(٢٥) اختتم كاتب عمود في صحيفة *الأهالي* الاشتراكية مقاله معلقًا على خطبة صلاة الجمعة المختلطة التي قامت بالإمامة فيها د. أمينة ودود: "شيخنا العزيز [جمال] البنا، إنها ليست حقيقة مسألة "سلطة دينية"، ولكنها مشكلات مدنية متعددة: هل للمرأة الحق في أن تكون إنسانًا كاملاً، أو أنه ليس لديها هذا الحق؟ هذا هو السؤال. كما جاء على لسان صديقنا هاملت." انظر "المرأة بين الإمامة والقوامة".

(٢٦) على سبيل المثال، مصطفى القرداغي، "العراق يكون أو لا يكون هذا هو السؤال؟".

(٢٧) كتب كاتب عمود (باللغة الإنجليزية): "على حد تعبير هاملت، ربما تكون الديموقراطية هي مسألة أكون أو لا أكون. إما أن تنطبق القواعد على كل من يهمه الأمر، أو لا تنطبق مطلقًا".

Sid-Ahmed, "Mohieddin for President"

(٢٨) في درس ديني بعنوان "معركة بدر (نكون أو لا نكون)"، ألقاه الداعية حازم شومان في السلسلة التي أذاعتها قناة الرحمة "لماذا محمد"، في ٩يونيو/ حزيران عام ٢٠٠٩. انظر

http://way2allah.com/khotab-item-14595.htm.

(معركة بدر الفاصلة وقعت في عام ٦٢٤ ميلادية بين المسلمين الأوائل ومعارضيهم من مكة).

(٢٩) الحسيني، "فلسطين هي أن نكون أو لا نكون".

(٣٠) كتب رئيس لجنة العلاقات الخارجية في مجلس الشعب المصري (بالإنجليزية): "ما من شك في أن الإسلام هدف لحملة شريرة بشكل متزايد. وبدلا من الاستجابة لهذا

الطعم، يجب علينا أن نعتمد على مصادرنا الروحية الأصيلة. للنبي وللمسلمين الأوائل الذين تفاوضوا وتعايشوا مع الآخرين. من غير المعقول نتصرف على غير هذا النحو بينما نقف على عتبة القرن الخامس عشر في التقويم الإسلامي، يزيد من الأمر مدى تعرضنا للخطر ومدى محدودية تأثيرنا. عندما يكون السؤال "نكون أو لا نكون"، فإن الاعتدال يكون هو طوق النجاة العملي الوحيد".

El-Feki, "A Faithful Step Forward".

(31) Hani, "The Arab system - TO BE OR NOT TO BE"

(٣٢) التقى الطرفان في حلقة مشهورة من ***الاتجاه المعاكس*** *The Opposite Direction*، وهو برنامج على غرار *Crossfire* يبث على قناة الجزيرة الفضائية. كتب مقدم البرنامج: "مرة واحدة، كان على يوسف القرضاوي أن يدافع عن إيمانه في مواجهة ازدراء وسخرية [صادق جلال] العظم، أستاذ الفلسفة في جامعة دمشق، استهزأ العظم بالأفكار الدينية، سخر من الأنبياء، وادعى أن الإسلام دين "متخلف"، وأشاد بكمال أتاتورك لإبعاده الإسلام عن الحياة التركية الحديثة. العظم معروف جيدًا في العالم العربي، فقد نشر كتبا ومقالات تنقد الدين. يحترمه العرب العلمانيون ويكرهه المسلمون المتدينون. على أية حال، فلم تتح له الفرصة للمواجهة بانتقاداته وجهًا لوجه مع رجل دين على شاشة التليفزيون. بعد بث الحلقة كان شريط تسجيل لها يباع بمبلغ وصل إلى مئة دولار في السوق السوداء

Al-Kasim "The Arab Version : Crossfire," 95.

انظر أيضا

Eickelman, "The Coming Transformation of the Muslim World".

(٣٣) أحد الأمثلة هو *Muslim Extremism in Egypt,* صورة قلمية كتبها *Gilles Kepel* عن سيد قطب.

(34) Hamlet, 1.4.13-38, 1.2.146-56 and 1.4-56 and 3.1.107-15, and 1.4.36 respectively.

(35) Ibid., 1.2.76, 1.2.135, and 3.4.81, respectively.

(36) Ibid., 3.3.73-79.

(37) *Ibid., 1.2.131-32, 5.2.215-20.*

(38) *De Grazia, "Hamlet" without Hamlet.*

(39) *Hamlet, 4.7.16 – 24, 5.2.65.*

(40) *Ibid., 4.4.61-71.*

(41) *1.5.196-97*

(42) *Hays, Shakespearean Tragedy as Chivalric Romance.*

(43) *E.g., Greenblatt, Hamlet in purgatory.*

(٤٤) لبيان رائد ومبكر لهذه الرؤية انظر

Smirnove, Shakespeare: A Marxist Interpretation.

(45) *Shapiro, A Year in the Life of William Shakespeare: 1599, 276-78.*

(٤٦) انظر

Welsh, Hamlet in His Modern Guises; Prosser, Hamlet and Revenge.

(٤٧) وعود بولينيوس بأن "يُطلْق" أوفيليا لهاملت (٢,٢,١٦٢)، تتنبأ تجربته النفسية بـ"مصيدة الفئران" في مشهد لاحق.

(٤٨) عكس رد هاملت الحاسم عبارتيْ كلاوديوس عن العلاقة الغامضة في مشهد المجلس - "التي كانت لنا أختًا والآن هي ملكتنا" و"ابن العم هاملت، وولدنا" (١,٢,٨،٦٤) - عن "النسب" و "النوع" (١,٢,٦٥)؛ تعليقه عن "عمي-الوالد وأمي-العمة" (٢,٢,٣٧٢)؛ واتفق فيما بعد قائلاً: "الأب والأم جسد واحد" (٤,٤,٥٥).

(49) *Hamlet, 1.4.44-45.*

(50) *Ibid., 1.1.72, 1.4.90.*

(51) *Ibid., 1.2.20.*

(٥٢) المصدر السابق، ١,٢,٧٢-٧٥ إصرار هاملت الذي جرى الإساءة إليه على وجه الخصوص أساء بدوره لهؤلاء الذين حوله. ردت جرترود بانضباط ملكة وانزعاج أم: "إذا كان الأمر كذلك/ فلماذا يظهر أن له تأثيرا *خاصًا* عندك" (١,٢,٧٥، التشديد مضاف). تريثت ربما بسخرية، على كل مقطع من الكلمة (خاصًا)، وشددت على

ضمير المفرد في النهاية (في أوقات أخرى، على سبيل المثال، في أجزاء من مشهد المقصورة، تدعوه "أنت").

(53) Hamlet, 1.2.83.

(٥٤) اقترح بول سيلافو *Paul Celafu* أن الذي يجعل هاملت "عصريًا بشكل مطلق" ليس محتوى اعتقاداته عن الطبيعة البشرية، والتي هي في الحقيقة محافظة بشكل جذري (بل وحتى إنها تنتمي لتعاليم القديس أوغسطينيوس)، ولكن ببساطة حريته في تفسير الافتراضات الفلسفية والدينية لعصره. انظر

Cefalu, "'Damned Custom... Habits Devil'".

(٥٥) بحسب المعايير البسيطة لرواج جوجل، أعطت الجملة المحددة "أكون أو لا أكون" مكتوبة بالعربية ٤,٣١٠,٠٠٠ نتيجة؛ أما "تكون أو لا نكون" أعطت ٩,٤٢٠,٠٠٠ نتيجة. بحث أجري في ٢٤ ديسمبر/كانون أول ٢٠٠٩.

(٥٦) الاسم اللفظي "كون" ("الكينونة" أو "الخلق" أو "الكون") ليس اختيارًا. وكما في شكسبير، على أي حال، يلقي الصدى الكوني والروحي للـ"كينونة" بظلال على سؤال هاملت.

(٥٧) كانت ترجمة خليل مطران الكلاسيكية في عام ١٩١٦ "أكون أنا أم غير كائن". نشر جبرا إبراهيم جبرا ترجمةً علميةً أكثر في ١٩٦٠ "أكون أم لا أكون". التف مترجمون آخرون حول "الكينونة " بالكلية ليركزوا على انجراف هاملت الوجودي الشامل. كانت ترجمة سامي الجريديني (١٩٢٢) *البقاء أم الفناء* (مصطلحان معروفان من السياق الديني الصوفي)، كانت ترجمة محمد عواد محمد (١٩٧٢) *الحياة والهلاك*؛ و كانت ترجمة عبد القادر القط *أحيا أو لا أحيا*. بالنسبة لمطران، وجبرا، عواد محمد، والقط، انظر على الترتيب، شكسبير، ***هاملت***، ترجمة: خليل مطران؛ جبرا، ***وليام شكسبير، هاملت، أمير الدانمارك***، ترجمة: محمد عواد محمد؛ شكسبير، ***هاملت***. ترجمة: عبد القادر القط. بالنسبة للجريديني ومقارنة مفصلة وشاملة، انظر

Zaki, "Shakespeare in Arabic,". ٢٣١-٣٠.

(٥٨) في الحالة المقارنة لنيجيريا، على سبيل المثال، وصف الروائي شينوا أتشيب *Chinua Achebe* لحظة واحدة، مفاجئة للفقد أو "السقوط" من حالة أولية

مضطربة ولكنها غير صادمة. على حد تعبيره (احتياز ييتس *Yeats* وليس شكسبير فمن خلاله يجري السرد المقدس للوحي)، جاء البريطانيون و"انهارت الأشياء". *Achebe, Things Fall Apart*، عنوان وعبارة مقتبسة.

(59) Badawi, "Perennial Themes in Modern Arabic Literature".

(٦٠) أثير الاقتراح بأن الكتابة العربية الحداثية (القصصية وغير القصصية) يمكن اعتبارها بمعنى آخر (أدب الأزمة) بطريقة من يرسم أملاً بعيد المنال، على الرغم من عدم النضال من أجلها بشكل غير كاف، في

Makdisi, "Postcolonial' Literature in Neocolonial World".

يعتبر الاعتماد على تصنيف متكرر للتمزقات التاريخية مشابه للتصنيف الذي أوجزته هنا، ادعى مقدسي أن "جرى إنتاج جميع الأعمال عن "الحداثة" العربية خلال أو بعد التصنيف الذي ساعدت هذه النصوص نفسها في تعريفه أو فهمه على أنه سلسلة من التمزقات التاريخية أو الانفصالات عن الماضي". ولهذا فقد ناقش أن هذا الأدب لا يعكس فقط ولكنه أيضًا "يساهم في إنتاج معنى الأزمة في العالم العربي. ويفعل ذلك بشكل كبير بتأريخ هذا المعنى للأزمة – بمعنى آخر، بإنتاج التصنيفات والمفاهيم التاريخية نفسها، متضمنة تلك التمزقات والانقطاعات، والتي مكنت من الفهم الحاسم أو الاستجواب للمعاصرة" (٩٧-٩٨، التشديد في النص الأصلي).

(٦١) ترجمة سعيد بين قوسين.

(62) Said, "Arabic Prose and Prose Fiction after 1948," 46-47.

(٦٣) المصدر السابق، ٤٧-٤٨، التشديد في النص الأصلي.

(٦٤) المصدر السابق، ٤٨.

(٦٥) المصدر السابق، ٥٦. التجاوبات مع هزيمة ١٩٦٧ ستجري مناقشتها بتفصيل أكثر في الفصل الخامس.

(66) Gräf and Shovgaard – Petersen, "Introduction," ix. "Global mufti" is their term.

(٦٧) لمشاهدة صور، خطب، أنشطة، فتاوى، معلومات السيرة الذاتية، ومعلومات أخرى (باللغة العربية) انظر www.qaradawi.net .. لمعلومات عن الإطاحة به من موقع

IslamOnline بعد أن عارض جهود الإدارة القطرية لفرض نبرة موحدة أكثر تشددًا على الموقع، انظر

Al-Shalchi, "Moderates Forced Out of Top Islam Web Site."

(٦٨) انظر كتابه

Priorities of The Islamic Movement in The Coming Phase.

(٦٩) القرضاوي، "الحوار بين الإسلام والنصرانية".

(٧٠) كان الإخوان المسلمون والقاعدة على خلاف تقريبًا منذ إنشاء هذه الأخيرة، بما في ذلك خلاف بشأن المساهمة الناجحة لحماس التابعة للإخوان في الانتخابات التشريعية الفلسطينية في عام ٢٠٠٦. بشكل عام، جادلت القاعدة بشأن رفض السياسات القومية.

(71) Hamlet, 3.1.57,75.

(72) Arafat and Bishara, "Interviews: Yasser Arafat,"6.

لمزيد من الأمثلة عن استخدام عرفات لـ "تكون أو لا تكون" في الخطابة انظر

Inbari, The Palestinians between Terror and Statehood, 42

(عن العلاقات المقربة مع العراق خلال حرب الخليج الأولى)؛

and "Forcing Arafat Out of the P.L.O."

(عن الاحتفاظ بزعامة منظمة التحرير الفلسطينية)

(٧٣) على عكس القرضاوي، يفتقر مصطفى محمود لتدريب ديني جاد. حصل على تأثيره بالدرجة الأولى من خلال انتشاره بين الجمهور المستمع للخطاب الإسلامي. بعد بدء مستقبله المهني باعتباره طبيبًا يساريًا لا- أدريًا في فترة حكم عبد الناصر. (حظرت محكمة أمن دولة في عام ١٩٥٧ كتابه الغامض *الله والإنسان* الذي كتبه في منتصف الخمسينيات). واجه صحوة دينية موقوتة بالصدفة في الفترة بين عامي ١٩٦٧-١٩٦٨، مرتبطة بخيبة أمله تجاه الاشتراكية المصرية ومعاملتها للفقراء. أبهر الرئيس السادات، وبتشجيع من الأخير، اكتسب مهارات جديدة ليجهز نفسه كشخصية إسلامية في بدايات السبعينيات وبدأ في تقديم برنامج تليفزيوني ذي شعبية، *العلم والإيمان*، على التلفزيون المصري. قام أيضا بجمع تبرعات لبناء

مسجد كبير وافتتاح منظمة للأعمال الخيرية لتقديم الخدمات الطبية للفقراء، أطلق اسمه على كليهما، وغذت منظمته الصحية شهرته وساعدت مهنته التلفزيونية على توفير التمويل اللازم، سطع نجم محمود باعتباره محسنًا وفاعلا للخير وشخصية إعلامية لامعة حتى اصطدمت مؤسسته الدينية بخلاف في الرأي يتعلق بالتكنولوجيا وتوقف برنامجه في عام ١٩٩٩. ولكن استمرت عياداته في العمل، واستمرت سلطته الذائعة لدى الكثير من جمهور المسلمين باعتباره الذي صالح "العلم والإيمان". أنا شاكرة لسيد سمير لمشاركته ملاحظات ومقابلات لدراسة أجراها بالتعاون مع أرماندو سالفاتور. وانظر

Salvatore, "Social Differentiation, Moral Authority and Public Islam in Egypt".

(٧٤) استخدمتُ الاسم الموصول بواصلة *العرب–المسلمين* للدلالة على الهوية المختلطة التي يحاول محمود الترويج لها، مع الاحتفاظ بالاسم المُركّب المفتوح *العرب المسلمين* للدلالة على السكان الذين يحملون كلا الهويتين (بالقياس مع العرب المسيحيين).

(٧٥) محمود، "تكون أو لا تكون". في الجملة الأخيرة ترجمت كلمة قضية إلى "سؤال" لتعزيز الرابطة مع *هاملت* (في اللغة العربية، عادة ما تترجم عبارة "هذا هو السؤال" إلى *تلك هي القضية*).

(76) Cf., e.g., Hobbes, Leviathan,3.

(٧٧) كما هو مذكور أعلاه، قدم تحليل استخدام مسرحيات شكسبير الأخرى في الخطاب البلاغي، بما في ذلك ***تاجر البندقية***، الدليل على هذه القراءة. سواء كان السياق ماركسيًا أم إسلاميًا، فإن تماسك المجموعة يجري تقديمه باعتباره أهم من مصالح الفرد بصورة واضحة. روج كل من المتحدثين الدينيون والعلمانيين لهذه الرؤية.

(٧٨) لعب محمود، وهو ماركسي سابق متحول إلى إسلامي مائل إلى الصوفية، على حساسية القارئ لكل من المفردات الماركسية والإسلامية. يقيم مصطلح الفتنة، والذي يعني "الإغراء/السحر/الجاذبية" و"التحريض/الشقاق/الصراع الأهلي"، جسرًا بين مفهومي المصلحة الخاصة والضرر العام.

(79) Horani, Arabic Thought in the Liberal Age.

(٨٠) أصبح ***Georg Antonius*** مؤرخًا ومتحدثًا لهذه الحركة. انظر ***Antonius, The Arab Awakening.*** انظر أيضًا

Négib Azoury's Le Révveil De La Nation Arabe (Paris, 1905) cited in Horani, Arabic Thought in the Liberal Age, 278.

(81) Al-Hakim, The Return of consciousness.

(82) Ajami, The Dream Palace of the Arabs, xi.

(83) Hamlet 3.1.63-64. [ترجم جبرا هذه العبارة إلى "غاية ما أحرَ ما تُشتهى" – م]

(٨٤) عدوان، "هاملت... يستيقظ متأخرًا".

(٨٥) على سبيل المثال، بدأ الصحفي والمعلق السوري أنور بدر مقالا عن المعارضين لاحتلال الضفة الغربية في داخل الجيش الإسرائيلي بهذه الملاحظة "تعلم أن هاملت دائمًا ما يستيقظ متأخرًا جدًا". أنور بدر، "هاملت الإسرائيلي"، ***Alhourriah.org***، ٧ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٤. (النشرة التي تصف نفسها بـــ "مجلة العرب التقدميين على الإنترنت ***Journal of Arab progressive on the Internet***"، لم تعد متاحة على الإنترنت).

(٨٦) *النقد الذاتي بعد الهزيمة*، ١٩٦٨و *نقد الفكر الديني*، ١٩٧٢ هما كتاباه المشهوران في فترة ما بعد ١٩٦٧.

(٨٧) اقتبس العظم من الذاكرة. بالإضافة إلى التذمرات المعروفة عن الدولة المتعفنة والزمن المضطرب، أورد اقتباسًا آخر من نهاية المسرحية، تعليق هاملت لهوراشيو: "هناك قوى ربانية، تشكل مصائرنا وأقدارنا،/ على الرغم من كل ما قدرنا وما دبرنا" (*5.2.10_11*) بالنسبة للعظم، هذه المشاعر تمثل نوعًا من السلبية والاستسلام للقدر يسعى لتصويبها لدى جمهوره.

(88) Al-Azm, "Owning the Future".

(٨٩) العظم، "هاملت والحداثة العربية".

(90) Al-Azm, "Owning the Future".

(91) Ibid.

(92) Al-Azm, "Time Out of Joint"

(٩٣) "بدون التوصل إلى تفاهم، بجدية وفي العمق، مع هذه الحقائق المؤلمة، وتناقضاتها التي تصيب بالعجز... فلن يكون هناك لا امتلاك للمستقبل بالنسبة للعرب،

ولا مسؤولية حقيقية عن الحاضر من جانبهم. بعبارة أخرى، إما أن نتوصل إلى تفاهم مع هذه المعتقدات والتقديرات والصور العاطفية المتأصلة، الطقسية، المعقدة الطبقات... [و] أساليب الحياة والتفكير والحكم البالية ولكن الغالية، وإلاً، فمرة أخرى، سيفوز فورتنبراسات هذا العالم باليوم وستكون لهم الكلمة الأخيرة."

Al-Azm, "Owning the future," 11.

(٩٤) قدم العظم لأول مرة في عام ٢٠٠٠، تشبيهًا بين العرب وهاملت جرى تحديثه بسهولة لتقديم تفسير لأسامة بن لادن والقاعدة: دمج العظم الإرهاب واسع النطاق في القائمة المألوفة مع الأعراض الوهمية للعرب/المسلمين: انظر *Al-Azm, "Time Out of Joint."* في موضع آخر، على أية حال، نسب العظم الفضل للتشوش الثقافي المشابه لهاملت العرب باعتباره مصدرًا للإنتاج الفكري والأدبي النابض بالحياة: انظر

Al-Azm, "A Book for a Book Instead [of] an Eye for an Eye."

(95) Said, "Arabic Prose and Prose Fiction after 1948", 57.

(96) Welsh, Hamlet in His Modern Guises, 32, emphasis Added.

(٩٧) جبرا، ***البحث عن وليد مسعود***.

(٩٨) انظر جبرا، ***السفينة***.

(٩٩) ليس هذا استخدامًا وحيدًا لـ ***هاملت***، فقد أدت المسرحية وظيفة مشابهة لليلة-مظلمة-للروح لأبطال السيرة شبه الذاتية الذين صنعهم الروائيان المصريان بهاء طاهر وإبراهيم عبد المجيد في ***الحب في المنفى*** و ***البلدة الأخرى*** على الترتيب. جرى في الأخير الربط بوضوح بين ذاكرة هاملت وعدم تأكد البطل فيما إذا كان باستطاعته أم لا أن يصبح كاتبًا. انظر

Maguid, The Other Place, 177-78..

(١٠٠) كان جبرا أيضًا رسامًا، وشاعرًا، وأديبًا بارزًا وناقدًا أدبيًا؛ تشمل أعماله الأخرى غير ترجمة شكسبير

James Fraser's The Golden Bough و *William Faulkner's The Sound of the Fury.*

للمعلومات الأساسية والمراجع انظر

Boullata, "Living with the Tigress and Muses.".

لذكرى منزل جبرا، الذي جرى تدميره في انفجار سيارة مفخخة في ابريل/نيسان ٢٠١٠، انظر

Shadid, "In Baghdad Ruins, Remains of a Culture Bridge."

(١٠١) جبرا، ***وليام شكسبير***؛ **Shakespeare**، ***العاصفة*** *(The Tempest)*، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا؛ **Shakespeare**، ***السونيتات: أربعون منها مع النص الإنجليزي*** *[Forty Sonnets]*، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا؛ **Shakespeare**، ***مأساة كوريولانوس*** *[The Tragedy of Coriolanus]*، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا.

(١٠٢) انظر *Kott*، ***شكسبير معاصرنا***، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ترجمته في عام ١٠٨١ لـ *John Dover Wilson* مقتبسه في موسى، ***هاملت المعاكس***، ٣٠.

(103) Jabra, A Celebration of Life, 142.

(١٠٤) جبرا، ***ويليام شكسبير***.

(١٠٥) يعتبر الشاعر أبو الطيب المتنبي (٩١٥-٩٦٥)، وُلد في الكوفة (الآن العراق) واسمه أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي، أحد أفصح ناظمي الشعر العربي الكلاسيكي، عُرِفَ بنشاطه السياسي وبغطرسته. تعني كنيته "مدعي النبوة".

(106) Jabra, In Search of Walid Masoud, 200-1;

جبرا، ***البحث عن وليد مسعود*** ٢٦٧-٦٨.

(١٠٧) *الكلام*، الكلمة العربية للخطابة والتحدث، وأيضًا علم إسلامي في العصور الوسطى للاهوت الجدلي، أو شرح المبادئ الدينية بوسائل المنطق/البلاغة. في اللغة العربية المنطوقة المعاصرة، كلام تعني كلا من "الصواب" و "الهراء": فمثلاً: شخص *لا يسمع الكلام*" هو من يرفض بعناد الاستجابة إلى نصيحة معقولة، ولكن شخصًا ممتلئًا بـ "كلام فارغ" أو "كلام فاضي" يجب ألا يؤخذ على محمل الجد. عبارة هاملت "كلمات، كلمات، كلمات" عادة ما تستخدم كمرادف لـ "كلام فارغ" لتعني التشكك في ما يُقال والانصراف عنه.

(108) Hamlet, 2.2.192

(109) Ibid., 2.2.579-83.

(١١٠) جبرا، "معايشة النمرة، أو، متعة القراءة، متعة الكتابة"، ١٠. وبالمثل الأناشيد المؤلفة للاحتفاء بالكلمات موجودة في كثير من كتابات جبرا النثرية.

(111) Hamlet, 1.2.85

بعد أن دعاه شبح والده للانتقام في المشهد الأول، أمسك بقلم وممحاة، وليس بسيف: "أجل من لوح ذاكرتي/ سأمحو كل تدوين سخيف أحمق/ حِكَم الكتب كلها، كل شكل وكل انطباعٍ مضى/ مما نسخ الشباب هناك وسجلته الملاحظة،/ ولن يبقى في كتاب ذهني إلا أمر وحده دون غيره،/ لا تخالطه مادة رخيصة، نعم، نعم، وحق السماء!" .(*1.5.98-104*)

(١١٢) قارن ١,٥,١٠٤ (المقتبسة أعلاه) بـ *5.2.31-36*.

(١١٣) على البحر في المشهد الأخير، يعيد هاملت كتابة مذكرة الإعدام التي يحملها روزنكرانتس وجيلدنشتيرن. مرتجلاً، وجد خاتم والده في حقيبته وختم به التفويض. سمح الخاتم، وهو علامة جرى اكتشافها في وقت متأخر على ميلاد هاملت الملكي الحقيقي، بعدم اكتشاف "استبداله" النصي، وأسدت إليه المهارة التي يملكها "خدمة جليلة" لإنقاذ حياته بعد أن كان قد بذل جهدًا في أن يمحو من ذاكرته فن الخط الإبداعي. (تُعد معالجة هاملت للمسرحية الإيطالية *The Murder of Gonzago* المثالَ الرئيسي الآخر لإعادة الكتابة في المسرحية، وستجري مناقشتها في الفصل السادس.)

(١١٤) سأعود لهذه الفكرة في الفصل السادس.

(١١٥) على سبيل الاستثناء في الآونة الأخيرة، معالجةٌ لـ ***هاملت*** في ٢٠٠٩ بعنوان ***هاملتهنّ*** لسعداء الدعاس، انظر

Selaiha, "Hamlet Galore".

الفصل الثاني

مخيلة عبد الناصر الدرامية، ١٩٥٢ – ١٩٦٤

في الثالث والعشرين من أبريل/نيسان في عام ١٩٦٤، وقف الرئيس المصريّ جمال عبد العبد الناصر في ميدان التحرير في صنعاء، باليمن،[١] حيث كان قد مرَّ على ثورته ضد الاستعمار اثنا عشر عامًا، وظهرت التَّصدُّعَاتُ في صورته داخل بلاده وأمام العالم، ولكن كان ولا يزال هناك سببٌ للفخر، فقد أُعيد توزيع الأراضي الزراعية، وتزايد الالتحاق بالجامعة بما يقرب من أربعة أضعاف[٢]، وكان المثقفون يتابعون الأعمال التي لا حصر لها من الدورِيَّات وسلاسل الكتب الجديدة التي تصدرها الحكومة[٣] كما يتابعون أكثر من عشر فرقٍ مسرحيةٍ جديدة[٤]. أما في السياسة الخارجية، فقد آتت حرب عبد الناصر الباردة "الحياد الإيجابي" ثمارًا حقيقية. وبمساعدة الاتحاد السوفيتي، قاربت المرحلة الأولى من سد أسوان العالي على الانتهاء؛ وفي أقل من شهر، سيسافر الرئيس السوفيتي نيكيتا خروشوف إلى مصر لحضور حفل الافتتاح.

كان ولا يزال باستطاعة عبد الناصر أيضًا ادعاء التقدم فيما يتعلق بالجبهة العربية، ورغم أن الوحدة العربية القصيرة مع سوريا (١٩٥٨–١٩٦١) قد انهارت وأصبحت مصر تحمل وحدها الآن اسم الجمهورية العربية المتحدة، وجد عبد الناصر قضيةً إقليمية لإنقاذ ماء الوجه في اليمن،

حيث قدَّم المساعدة المصرية للجمهوريين في حربٍ أهليةٍ ضد الملكيِّين المدعومين من السعودية. وبحلول عام ١٩٦٤ كان هناك ما يقرب من ٥٠,٠٠٠ من القوات المصرية في اليمن،[٥] وكانت الحرب تذكيرًا ملموسًا بالتزام عبد الناصر العربيّ. قال عبد الناصر للجماهير الهاتفة في صنعاء في ٢٣ أبريل/نيسان عندما رأى المصريين يقاتلون إلى جوار إخوتهم اليمنيين، "كنت أشعر أن الوحدة العربية حقيقةٌ واقعة، لا تحتاج إلى مواد تُكتب لأنها كُتبت بالدماء، ولا تحتاج إلى دساتير تُعلن لأنها أُعلنت باستشهادكم وبتضحيتكم بأرواحكم"[٦].

كان يوم ٢٣ أبريل/نيسان من عام ١٩٦٤ يومًا للخُطب الكبرى في عام شكسبير أيضًا، فقد ألهمَتْ الذكرى الأربعمائة لتاريخ ميلاد ويليام شكسبير فيضًا من الأنشطة في خمس قارات، بما في ذلك المؤتمرات، المنشورات، والإنتاجات المسرحية والسينيمائية، وشارك الباحثون ورجال المسرح العرب في هذه الأنشطة بحماسٍ وثقةٍ جديدةٍ بالنفس، وكانت الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية بالقاهرة تُنهي مشروعًا استمر عشر سنوات (١٩٥٥-١٩٦٥) لترجمة الأعمال الكاملة لشكسبير إلى العربية. وخصصت مجلة ***المسرح*** الجديدة المؤثرة، التي تأسست في عام ١٩٦٤، عددها الرابع لمقالاتٍ عن شكسبير[٧]. وظهرت مقالات عن تَلَقِّي العرب لشكسبير في عدد من الصحف العربية والدولية[٨]. ولاختتام المئوية الرابعة، أُسند للمخرج المصري السيد بدير إخراج مسرحية ***هاملت*** على مسرح دار الأوبرا الملكية فى القاهرة بمصاحبة فرقة المسرح العالمي، وهي واحدةٌ من عدَّة فرق مسرحية أسَّسَتْها الدولة،[٩] ورغم خلُوِّهَا من المحتوى السياسي، أرسل إنتاجها رسالة سياسية إلى العالم مفادُها أنَّ: مصر، قد تبوأت مكانها في الثقافة العالمية.

كان وقتًا عنيفًا، فقد اصْطَفَتْ الأفكار والطاقات الثقافية في غضبٍ عارمٍ من ثورة عبد الناصر، بطرقٍ قد تبدو، من منظور الوقت الحاضر، صعبةً في إعادة فهمها. وكانت هذه السياقات المتداخلة – الحرب الباردة، مناهضة الاستعمار، الثورة المصرية، وبشكل غير مباشر، تزايد مقاومة السلطة السوفيتية في أوروبا الشرقية – حاسمةً في تشكيل تاريخ احتياز العرب لمسرحية *هاملت*، فقد خلقت الظروف لتطوير الشخصية التي أُسَمِّيهَا هاملت بطل العرب: جرى فهم هاملت بطل شكسبير باعتباره ناشطًا مثاليًّا، مقاتلا من أجل العدالة يستشهد بقسوة على يد نظامٍ قمعيّ. وسوف يهيمن هذا النموذج الأصليّ، على قراءات العرب لمسرحية *هاملت* لبقية القرن بشكلٍ مباشرٍ في البداية، وللمفارقة، عبر محاكاةٍ تهكميةٍ فيما بعد.

ولنتمكن من فهم جاذبية هذا الهاملت البطوليّ، لا بد أن نلقي بأنفسنا إلى الوراء عبر الزمن، ونكافح لاستعادة أفق توقعات كُتّاب ومرتادي المسرح في منتصف القرن العشرين(١٠). وبشكلٍ خاص، يجب أن نحاول أن نفهم ما الذي يعنيه لهم أن يعيشوا من خلال ثورة عبد الناصر، سواء بفعالية كمصريين أو بشكل غير مباشر كمراقبين عرب على الخطوط الجانبية. ومن ثمَّ، تتطلب إعادة البناء التي نقوم بها بذل جهدٍ مع المخيلة *التاريخية* المتعاطفة، أكثر من فهمٍ "بَيْنَ ثقافيٍ" لأي نظامٍ ثقافيّ عربيّ بشكلٍ خاص، (بهذا المعنى، تُعَدّ جميع الدراسات التي تناولناها دراساتٍ بَيْنَ ثقافية).

وإذا كنا نأمل في إعادة بناء الظروف السياسية والسيكلوجية التي بلورت هاملت البطل العربي، فإن أول مهمة هي أن نفهم دور جمال عبد الناصر، فهو إحدى الشخصيات المحورية في المخيلة التاريخية للعرب المعاصرين في الشرق الأدنى. وحتى إلى درجة أكبر، يشكِّل عبد الناصر أساس تراث مسرحية *هاملت* في المنطقة ويفعِّله. وكما سنرى، كان هاملت

البطولي مُنْتَجًا من ثورة عبد الناصر وطريقةً عاشت من خلالها الثورة: من خلال سياسات وزارة الثقافة التي تُقَيِّم المسرحَ باعتباره منفذًا سياسيًا، ومن خلال عدم التسامح مع المعارضة الذي أدى بالنقد السياسيّ ليكون مظاهر أيسوبية، ومن خلال قرارات السياسة الخارجية التي أدت إلى اطلاع جديد على نماذج ثقافية سوفييتية وشرق أوروبية، ومن خلال مشهدٍ عربيٍّ شامل بثَّ الثقافة المصرية إلى بقية أنحاء العالم العربي. شكلت حواراتُ عبد الناصر مع المصريين القراءةَ البطولية لمسرحية *هاملت* أيضًا، تلك الحوارات التي جعلتهم يشعرون لوقتٍ ما أنهم مرتبطون بشكل وثيق بالقرارات المصيرية عن البطولة والواقعية، الغايات والوسائل، السلطة والعدالة.

ورغم أن هذا الفصل سوف يركز على مصر، سيتضح أن التأثير الثقافيّ لسياسات عبد الناصر وشخصيته امتدت إلى الدول العربية أيضًا. كان التأثير واضحًا في سوريا، التي اندمجت حكومتها في وحدةٍ مع مصر لمدة ثلاث سنوات (١٩٥٨-١٩٦١)، وفي العراق، التي غازل حكامها العسكريون الوحدة في عام ١٩٥٨ ومرةً أخرى في عام ١٩٦٣،(١١) وفي أماكن أخرى، أيضًا، بالغ ذوو الهوى العروبي في وصف تأثير التجارب السياسية المشتركة. وبينما يجب ألا تُؤخذ مصر كجزء مُعَبِّرٍ عن الكل بالنسبة للعالم العربي ما بعد الاستعمار، فقد ألهم عبد الناصر الجماهير حتى في الدول العربية التي تخشاه أنظمتها أو تكرهه، وكما كتب ديريك هوبوود Derek Hopwood: "لم يكن لأحد مكانةٌ مشابهةٌ في أي دولة عربية"، وأضاف: "تصرف القادة العرب الآخرون بشكل كبير تحت ظله، حتى وفاته في عام ١٩٧٠"(١٢). لذلك ترددت أصداء أكثر الاتجاهات الثقافية المصرية أهمية قبل عام ١٩٦٧، رغم صفاتها التي اتسمت بالشروط المحلية، في جميع أنحاء الشرق الأدنى العربي.

لنبدأ بحقيقة عن السيرة الذاتية، فجميع كُتَّاب المسرحيات والمخرجين العرب في الستينيات والسبعينيات (وتقريبًا نصف كتابات هؤلاء في الثمانينيات والتسعينيات) كانوا كبارًا بما يكفي لتذكر الثورة المصرية في يوليو/تموز عام ١٩٥٢: سلسلة من الأحداث الأكثر درامية، بطريقةٍ ما، من أي شيء تستطيع مسارح المنطقة أن تقدمه. وتقدم الانقلاب بسرعة مذهلة: فبينما تغط القاهرة في نومها في ليلة الثالث والعشرين من يوليو/تموز، استولت مجموعة من صغار ضباط الجيش على المقرات الرئيسية العسكرية ومحطات البث الإذاعيّ. وبعد ذلك بأربعة أيام، تنازل الملك عن العرش وأبحر إلى إيطاليا.

كان عبد الناصر ورفاقهُ العسكريون، الضباط الأحرار، يتمتعون بحس دراميّ قويّ، فقد ساعدت قدرتُهم الجيدة على حكي القصص "ومقدارٌ ليس بقليل من التمثيل الارتجاليّ الذكي"[١٣] على تغطية افتقارهم إلى الخبرة السياسية وبَنَتْ ثورةً مُقْنِعَةً من انقلابهم الذي جرى على نحوٍ سريع. وأخمد استغلالهم الذكي للمشهد التعاطف الشعبي مع الملك فاروق المطاحِ به (حكم في الفترة من ١٩٣٦-١٩٥٢)، والذي كانت رفاهيته الشخصية تُرى جنبًا إلى جنب مع اعتماده على البريطانيين:

> عززت السهولة التي استولى بها الجيش على السلطة رؤيةً عن ملكٍ منحطٍ ونخبةٍ سياسيةٍ فاسدة، وعندما أُعيد فتح سينما مترو بعد الانقلاب، وهي دار عرضٍ بالقاهرة كانت هدفًا للحريق المتعمد خلال أعمال شغبٍ ضد الأجانب في يناير/كانون الثاني من عام ١٩٥٢، وعرضت فيلم **كو فاديس** *Quo Vadis* ليكون فيلمها

> الرئيسي. وقليلون هم من أخطأوا التشابه بين الإمبراطور نيرون Nero و[الملك] فاروق سيئ الحظ، أو البطاركة الرومان وباشوات مصر، وعزز سيلٌ من الفضائح في وسائل الإعلام ومن المحاكمات الصورية صُوَرَ "ليالي فاروق"(١٤).

وعندما تحدى الضباطُ الأحرار التوقعاتِ بعد انقلاب الثالث والعشرين من يوليو/تموز برفض العودة إلى ثكناتهم، ساعد مسرح السياسات على النأيِ بأنفسهم عن الصراع الحزبي الذي كان قد أفسد النظام البرلماني المصري من الثلاثينيات، ودشنوا في سبتمبر/أيلول ١٩٥٣ محكمة الثورة، وهي محكمةٌ عسكريةٌ لمسؤولي العهد البائد، وأذاعوا إجراءاتها في الراديو. وأظهر الضباط الأحرار وبعض الذين جرى اتهامهم أداءً دراميًّا جيدًا خلال هذه الدراما المتواصلة، فقد قام أحد الضباط الأحرار بـ "محاكاة لاذعة لزعيم حزب [الوفد] وهو يصر على السماح له بتقبيل يد الملك"،(١٥) وجرى إجبار رجالٍ من أصحاب الثروة والنفوذ على التذلل وإدانة بعضهم البعض. وكما يتذكر الكاتب المسرحي توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)، فإن المحكمة "جرَّدتهم من هيبتهم تجريدًا، وجعلتهم يقفون أمامها وأمام الناس عرايا، مستضعفين، خائفين، وطامعين... وضباط الثورة يشيرون إليهم ويقولون للناس، "هؤلاء هم الذين كانوا يحكمونكم"(١٦). وما يتذكره الجمهور أكثر من أي مناقشات أو معلومات تكشفتْ للضوء، هو السريالية المُبهجة (أو المخيفة) للمشهد. لَفَتَ فاروق مصطفى الانتباه إلى ذلك:

> لجأت ثورة يوليو/تموز عام ١٩٥٢ إلى الأساليب المسرحية في بعض الأحيان لتشويه سمعة *العهد البائد*: على سبيل المثال، فإن جلسات محكمة الثورة برئاسة

جمال سالم التي كان يجري إذاعتها في الراديو على الهواء والتي كانت تُقدم تسليةً هائلةً للناس بأسلوبٍ مأساويٍ زائف: "مأساويّ" لأنه كانت هناك توصيفات متعددةٌ لـ "سقوط عاهل"، و"زائفٌ" لأن التوكيد لم يكن كبيرًا على المميزات البطولية للسقوط (وإلا فإن الجهود كانت ستأتي بنتائج عكسية ويكتسب المتهمون التعاطف) ... [مثلما يحدث] في الإخفاقات، التي ترجع بشكل أكبر إلى الأسلوب الكوميدي(١٧).

وعلى أي حال، فقد كانت الملحمة التاريخية هي النوع المفضل لدى عبد الناصر أكثر من الكوميديا، ولاحظ كُتّابُ السيرة الذاتية إلى أي حد شكّل الأدب والدراما مخيلته السياسية، فعندما كان طفلا كان اهتمامه قليلا بالدراسة ولكنه كان يقرأ على نطاقٍ واسع: السِّيَر الذاتية للشخصيات الرائدة بما في ذلك تشرشل، بسمارك، وفولتير ولكنه كان يقرأ أيضًا الروايات العربية المعاصرة والمسرحيات، وقيل إنه كان أكثر تأثرًا برواية توفيق الحكيم الميلودرامية ***عودة الروح***، والتي كانت صفحاتها حوارًا كُتِبَ بالعامية المصرية وكانت رسالتها أن المصريين "يفتقرون إلى شيء واحد... ينقصهم ذلك الرجل الذي يمثل كل مشاعرهم ورغباتهم، والذي سيكون رمزًا لغايتهم"(١٨).

صبغت المشاعر المناوئة للبريطانيين جميع قراءاته. وفي يناير/كانون الثاني من عام ١٩٣٥، في مدرسة النهضة بالقاهرة، مَثَّلَ جمال البالغ من العمر ستة عشر عامًا الدور الرئيسيّ في مسرحية ***يوليوس قيصر***،(١٩) بحضور نجيب الهلالي وزير التعليم (ستطيح به الثورة فيما بعد من منصبه كرئيس للوزراء)، ولعبَ عبد الناصر دور الديكتاتور الرومانيّ باعتباره

"النموذج الأصليّ للبطل الشعبيّ، مُحرر الجموع، 'المنتصر على بريطانيا العظمى'، والذي جرى اغتياله كما لو كان بالصدفة"[٢٠]. ووَصَفَ برنامجُ الحفلةِ المسرحيةِ قيصرَ باعتباره "بطل التحرير الشعبي"[٢١]. (عَكَسَ هذا المنهج القراءة الأكثر نمطية والمضادة للاستعمار أو التحرُرِيَّة لمسرحية ***يوليوس قيصر***، والتي تميل إلى تَفَهُّم موقف بروتس)[٢٢].

يقول كُتَّاب السيرة أن والد عبد الناصر الذي كان يعمل موظفًا في البريد، عندما رأى ابنه على وشك السقوط تحت خنجر بروتس، "كاد أن يقفز إلى الأمام محاولا إنقاذه،"[٢٣] وتُلقي تلك الطرفة الضوء على عدم ارتياح العائلة لطبيعة المسرح – جزء من الأسطورة التي جرى بناؤها فيما بعد عن أصول عبد الناصر المتواضعة. ولكن القتال على المسرح لم يكن أهم ما يشغل والده، فعندما كان طالبًا في المرحلة الثانوية، أظهر جمال الشاب ولعًا بكل من الخطابة العامة والخطر الحقيقي، فقد أمضى ليلةً في الحبس في الإسكندرية بعد القبض عليه في مظاهرةٍ نظمتْها جماعة مصر **الفتاة** القومية المتطرفة (والتي كان يدعمها لكنه لم ينضم إليها)[٢٤]. وفي القاهرة، أصبح طالبًا ناشطًا، مخاطرًا بدرجاته الدراسية، و"قاد مظاهرةً من مدرسة النهضة الثانوية،" هاتفًا بالـ "الاستقلال التام"[٢٥]. وفي نوفمبر/تشرين الثاني من عام ١٩٣٥، خدشتْ رصاصةٌ أطلقتْها الشرطة جبهته أثناء مظاهرةٍ في الشارع ضد البريطانيين، كما قتلتْ الشرطة اثنين من أصدقائه بالرصاص[٢٦].

ظل فهم عبد الناصر لذاته أدبيًا بشكلٍ عميق[٢٧] بعد أن أصبح ضابطًا في الجيش وفيما بعد مدرسًا في الأكاديمية العسكرية الملكية، ثم ساعد في تأسيس الضباط الأحرار، وهي مجموعةٌ سريةٌ مكرسةٌ لمثاليةِ "الفعل الإيجابيّ" الرومانسية أكثر من أي أيديولوجية أو حتى استراتيجية معينة. كَتَبَ لاحقًا، "كانت حياتنا في تلك الفترة كأنها قصةٌ بوليسيةٌ مثيرة"[٢٨]. وسرعان ما نبذ الضباط الأحرار تكتيكاتهم المبكرة (الاغتيالات السياسية)،

ولكنهم لم ينبذوا فهمهم للتاريخ المصريّ المعاصر باعتباره مَرْوِيَّةً تدعو إلى مُمَثِّل أو فاعلٍ تاريخيّ ملحميّ. وكما كتب عبد الناصر فيما بعد، مُدافعًا عن تدخل الجيش في السياسة: "أستطيع أن أقول الآن إننا لم نعرِّف بأنفسنا *الدور الذي أُعطِيَ لنا لنلعبه*، لقد كان تاريخ دولتنا هو من *ألقى بنا إلى ذلك الدور*"(٢٩).

أعطى انقلاب يوليو/تموز ١٩٥٢ منفذًا لشخصية كل من الثوريّ وقيصر في داخل عبد الناصر، حيث بدأ عبد الناصر بشخصيةٍ ذات خلفيةٍ غامضةٍ في البداية، بتهميش زملائه في مجلس قيادة الثورة، وبحلول عام ١٩٥٤، خرج عبد الناصر من خلف الرئيس محمد نجيب، الشخصية المعروفة بشكلٍ أفضل والأكثر قبولاً، وبدأ في وصف نفسه باعتباره تجسيدًا لمصر، بكونه ابنها البسيط وتحقيقًا لآمالها التاريخية. ويمكن تأريخ بدايات قصة حبه مع المصريين إلى يوم ٢٦ أكتوبر/تشرين الأول من عام ١٩٥٤، بالخطاب الرائع الذي ارتجله في ميدان المنشية بالإسكندرية مباشرة بعد نجاته من محاولة اغتيال قام بها الإخوان المسلمون:

> أنا جمال عبد الناصر، منكم ولكم. دمى منكم ودمى لكم، وسأعيش حتى أموت مكافحًا فى سبيلكم وعاملا من أجلكم، من أجل حريتكم، ومن أجل كرامتكم، ومن أجل عزتكم... إذا مات جمال عبد الناصر، فأنا الآن أموت وأنا مطمئن؛ فكلكم جمال عبد الناصر. فلن تكون حياة مصر معلقةً بحياة جمال عبد الناصر، ولكنها معلقة بكم أنتم وبشجاعتكم وكفاحكم(٣٠).

لم تفارق الدراما عقل عبد الناصر بينما سطع نجمه، وربما ردَّدَ إظهاره العفوي للشجاعة في المنشية صدى قول يوليوس قيصر: "من الأحرى أن أخبرك ما يجب أن تخشاه/ثم ما أخشاه؛ لأنني سأظل على الدوام

قيصر"[٣١]. يربط كتابه القصير *فلسفة الثورة*، الذي نُشر في سبتمبر/أيلــول من عام ١٩٥٤ والذي سرعان ما تم اعتماده بوصفه التاريخ الرسمي لحركة يوليو/تموز عام ١٩٥٢، بين تحليله السياسيّ والاســتراتيجيّ والاســتعارات المسرحية[٣٢]. فمعظم صفحاته المتقتبسة (بالإنجليزية وأيضًا في داخل مصر) هي عن ادعاء عبد الناصر بأن مصر تستحق دورًا محوريًّا على المــسرح العالميّ. يُعلِّق عبد الناصر بعد وَصْفِ موقع مصر الفريد بين ثلاث دوائر- الشرق الأوسط، وأفريقيا، والعالم الإسلامي قائلا:

> ولست أدري لماذا أذكر دائمًا عندما أصل لهذه المرحلة من أفكاري وأنا جالسٌ وحدي في غرفتي شاردًا مع الأفكار، قصةً مشهورة للشاعر الإيطاليّ الكبير، لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello، أسماها *ست شخصيات تبحث عن ممثلين* [هكذا][٣٣]. إن ظروف التاريخ مليئة بالأبطال الذين صنعوا لأنفسهم أدوار بطولةٍ مجيدةٍ قاموا بها في ظروفٍ حاسمة على مسرحه. وإن ظروف التاريخ مليئةٌ بأدوار البطولة المجيدة التي لم تَجِدْ الأبطال الذين يقومون بها على مسرحه. ولست أدري لماذا يخيل إليّ دائمًا أنَّ في هذه المنطقة التي نعيش فيها دورًا هائمًا على وجهه يبحث عن البطل الذي يقوم به. ثم لست أدري لماذا يخيل إليّ أن هذا الدور الذي أرهقه التجوال في المنطقة الواسعة الممتدة في كل مكانٍ حولنا، قد استقر به المطاف متعَبًا منهوك القوى على حدود بلادنا يشير إلينا أن نتحرك، وأن ننهض بالدور ونرتدي ملابسه، فإن أحدًا غيرنا لا يستطيع القيام به[٣٤].

كان اختيار عبد الناصر أن يستشهد بمسرحية بيرانديللو تألقًا دراميًّا، وهي التي اعترف لاحقًا أنه لم يقرأ منها "سوى العنوان" (وحَرَّفَ هذا أيضًا)،[٣٥] وكان إهداء بيانه الرسميّ للكاتب المسرحيّ توفيقَ الحكيم (مؤلف *عودة الروح*) تألقًا دراميًّا آخر،[٣٦] فإذا كانت مصر ستصبح "بطلةً" لدراما تاريخية، فإن الفاعل التاريخيّ الذي سوف يؤدي بالنيابة عنها سيكون عبد الناصر نفسه. وحتى خلف الكواليس، رأى الضباط الأحرار في أنفسهم مخرجين مبدعين ونجوم دراما بإمكانهم أن يعيدوا الكتابة حسب الرغبة، فعندما قرروا أن يطيحوا بالرئيس محمد نجيب في نوفمبر/تشرين الثاني من عام ١٩٥٤، قيل إنهم قد استدعوا عملا آخر من أعمال الحكيم: مسرحية ***بجماليون***.[٣٧]

تطورت مَرْوِيَّة عبد الناصر عن تمثيل الذات لتصبح إعجابًا قويًّا بشخصه إلى حد العبادة، فبحلول أواخر الخمسينيات، تم تقديم عبد الناصر على نطاقٍ واسعٍ كزعيمٍ مُلهم، وأُعيد إنتاج صوته وصورته في سياقات لا نهائية في مصر وما حولها، تجاوبًا مع جماهير متباينة بثلاث طرقٍ مختلفة.

بالنسبة للمصريين، مثّل عبد الناصر الأصالة المصرية، فقد أسَرَ المستمعين في الإذاعة بأدائه لشخصيتهم المفضلة وهي شخصية *ابن البلد*،[٣٨] وتضمنت خطاباتُه المأخوذة في أغلب الأحيان عن نصوصٍ معدة مسبقًا الكلماتَ العامية والفكاهات *"بالبلدي"*، ومالت فقراته، التي كانت تُعلَّق تقريبًا في "كل مكتب حكوميّ، ومتجر، وحجرة دراسية، وشركة"، إلى إلهام الناس بمشاعر "الألفة بدلا من الخوف أو عبادة البطل"،[٣٩] كما ركزت الفنون الشعبية، من الفرق الموسيقية وحتى الكتب الهزلية، على كثافة تواصل عبد الناصر العاطفيّ الخالي من الوساطة مع جماهير المصريين[٤٠]. لقد مَثَّلَ عبد

الناصر هؤلاء الجماهير (وساعد على تشكيلهم كوحدةٍ سياسية)؛ لقد عاشوا من خلاله كفاعلين تاريخيين بشكلٍ غير مباشر.

وكان العرب مّن غير المصريين جمهورًا مختلفًا بشكلٍ طفيف. بالنسبة لهم، أصبح عبد الناصر "أيقونة الحاكم العربي"، "بطل الأمة العربية"(٤١). كان عبد الناصر أكبر من الحياة، ممرًّا للقوة التاريخية الفاعلة عبر الطموحات العظيمة التي عَبَّر عنها وليس الاعتيادية التي جسَّدها. كتب أحد المؤرخين غداة الثورة العراقية في يوليو/تموز من عام ١٩٥٨، "كان يمكن سماع الجماهير في بغداد وهي تهتف 'نحن جنودك، يا جمال عبد الناصر' على الراديو"(٤٢). يتذكر جواد الأسدي الكاتبُ المسرحيّ المولود في كربلاء (١٩٤٧) طفولةً كان فيها جميع أفراد عائلته من الشيعة العلمانيين واقعين تحت سحر عبد الناصر، ويعتقد الأسدي (والذي سوف تجري دراسة مسرحيته *انسوا هاملت* في الفصل السادس) أن شخصية عبد الناصر لم تُشَكِّل فقط مثالياته السياسية وإنما أفكاره المبكرة عن المسرح، قال معلِّقًا [بالعامية]: "وأتذكر أنه من الأشياء التي أثرت في تأثير بالغ الأهمية هو يعني عبد الناصرَ بكليته، شخصية جمال عبد الناصر ككائن كمخلوق كإنسان وطني كفرد أي فيما يخص العلاقة مع السياسة، أثر علينا تأثير مو بس سياسي يعني كان عنده تأثير حتى عاطفي، أتذكر عبد الناصر عندما كان يخطب كنا نحس بطرب استثنائي"(٤٣).

وخلال الفترة من عام ١٩٤٣ إلى عام ١٩٦٧ جرى بثّ هذا "التأثير العاطفي" إلى جمهورٍ عربيٍّ عريض بشكل متزايد، وغَذَّى كلٌّ من شخصية عبد الناصر الجذابة وطموحه السياسي بعضهما البعض، وسرعان ما أصبحت إذاعة *صوت العرب*، التي أُطلقت في يوليو/تموز من عام ١٩٥٣، أهم أدوات الدعاية في المنطقة، حيث كانت تبث باللغة العربية لمدة اثنتين

وعشرين ساعة يوميًا، وكما تباهت حكومته، كانت "جهاز بثٍّ قويّ هائل [قادرٍ على] الوصول من المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي"(٤٤). وحملت أجهزةُ راديو الترانزستور المتاحة حديثًا الرسالةَ إلى القرى البعيدة والمنازل المتواضعة. ومع "عادتها في مخاطبة الجماهير العربية بشكلٍ يتجاوز حكامهم الراسخين،" جعلت المحطة الإذاعية "صوت نظام عبد الناصر" محوريًّا بالنسبة للمعنى الذي ظهر حديثًا للهوية العربية الشاملة(٤٥).

وكان الجمهور الثالث، المكون من صانعي السياسات والمحللين في الغرب، يبدو أكثر انبهارًا بفصاحة عبد الناصر القائمة على مَسْرَحَة الذات و"الممثِّل المعبود أو صورة فالانتينو" التي اكتسبها بطريقة ما،(٤٦) فقد رآه الملاحظون الغربيون باعتباره "هذا الضابط الوسيم الأنيق، الذي كان يحوِّل مجتمعًا قديمًا بقوة شخصيته الهائلة، وبجرأته، وبخطابه غير الرسميّ ولكن الجاد في الوقت نفسه،"(٤٧) وتميل تقاريرهم عن السنوات الناصرية إلى ترديد استعارات عبد الناصر المسرحية، وكان أكثرهم إدراكًا يفعلون ذلك عن وعي. فعلى سبيل المثال، اختتم بيتر مانسفيلد Peter Mansfield دراسته ***مصر عبد الناصر*** *Nasser's Egypt* في عام ١٩٦٩ قائلا:

> نعلم من ***فلسفة الثورة*** أن [عبد الناصر] تنبأ بوضوحٍ استثنائي في الأيام الأولى للثورة، وربما قبل ذلك، بأن الدور الذي أعطى موقع مصر الاستراتيجي الفرصة لها لتلعبه في العالم الذي وفره لها استطاع أن يجد قائدًا، وقد نجح بمساعدة بعض الملازمين المتفانين في جذب المصريين من مؤخرات أعناقهم إلى المسرح العالمي ليلعبوا ذلك الدور، ولا يزال معظمهم يشعر برهبة المسرح حتى الآن(٤٨).

كان المجاز المسرحي ملائمًا لدرجة أن كُتَّاب السِّيرة الجدد وجدوا أنفسهم يستعيرونه. "*صدح الصراع الكونيّ بصوته على المسرح العالمي*"، كما كتبت آن أليكسندر Ann Alexander، مشيرةً إلى سطوع نجم عبد الناصر جنبًا إلى جنب مع تشو إن لاي Zhou Enlai في الصين، وتيتو Tito في يوغوسلافيا، وسوكارنو Sukarno في إندونيسيا وذلك في مؤتمر باندونج Bandung للدول الآسيوية والأفريقية في عام ١٩٥٥[٤٩]. وأكد جويل جوردون Joel Gordon على أن جاذبية عبد الناصر جرى بناؤها بصورة مقصودة (كان في البداية مرتبكًا بل وخجولا في المحافل العامة) ولكن ما من دليل حقيقيّ عن ذلك، وكتب جوردون، أن عبد الناصر بوصفه رئيسًا منتخبًا في بدايات عام ١٩٥٦، قد "أنهى رسميًّا رحلتـ[ـه] الطويلة من *الأطراف، إلى المركز* وإلى قلوب الجماهير"[٥٠]. ويساعد تحليل قيادة عبد الناصر بهذه الطريقة –باعتبارها أداءً أمام جماهير مختلفة – على فهم كلٍّ من الإثارة المصاحبة لجهوده الثورية والتناقضات التي أعاقتها.

وتلقي *عودة الوعي* (١٩٧٤)، وهي مذكرات توفيق الحكيم عن هذه الفترة، اللوم تحديدًا على حبّ عبد الناصر للظهور باعتباره سبب فشل الثورة، ويناقش كتابه الصغير، وعنوانه ردٌّ مريرٌ على كتابه الأسبق ***عودة الروح***، نقطة أن عبد الناصر لم تكن لديه موهبة الممارسة السياسية، فقد حكم شعبه بدلا من ذلك عن طريق إبهارهم، عن طريق تخليق مشاهد من القوة والتأهُّب العسكري ليست أكثر صلابة من الديكورات المسرحية، وأخذت المهارات المسرحية مكان المهارات السياسية، كما ادعى الحكيم، أن سياسات الظهور هذه ناسبت العدو لسوء الحظ: فعبد الناصر "كان رجلا يريد السلام ويُهَوِّشُ بالحرب، بينما كانت إسرائيل تريد الحرب وتُهَوِّشُ بالسلام"[٥١].

وفتح نشرُ مذكرات الحكيم بعد أربع سنواتٍ من وفاة عبد الناصر بوابة السد أمام فيضان من الحلفاء السابقين، والمنافسين، والمعارضين لإعادة تقييم

إرث عبد الناصر،[٥٢] كما أشعل جدلا عن مؤلفها الذي انقلب فجأة ضد نظامٍ لطالما سانده وازدهر في ظله[٥٣]. ولكن القليلين شككوا في المصطلحات المسرحية المبالِغة التي استخدمها الحكيم، بحساسيته ككاتبٍ مسرحيّ، لوصف تأثير عبد الناصر "الساحر" على المصريين:

> بل تلك *الصور* الرائعة لإنجازات الثورة التي حققها لنا، وجعلتنا *أجهزة الدعاية الواسعة* بطبلها وزمرها وأناشيدها وأغانيها وأفلامها، نرى أنفسنا دولةً صناعيةً كبرى ورائدة العالم النامي في الإصلاح الزراعيّ، وأقوى قوةٍ ضاربةٍ في الشرق الأوسط. وكان *وجه الزعيم المعبود* وهو يملأ شاشات التليفزيون، ويطلُّ علينا من فوق منصات السرادقات وقاعات الاجتماعات، ويحكي لنا الساعات الطوال هذه *الحكايات* ويشرح لنا كيف كُنَّا وكيف أصبحنا، بلا أحد يناقش أو يراجع، أو يصحّح أو يعلِّق، فما كنا نملك إلا أن نصدق ثم نلهب الأكف بالتصفيق[٥٤].

التقط النثرُ الذي كتبه الحكيم الصوت التخيلي المتبادل والذي يعبر عن نفسه عن طريق الطرفِ الآخر في العلاقة، ففي روايته، تختلطُ وسائل الدعاية وتتداخل بينما يتحول الجمهور إلى "أدواتٍ" صاخبة ثم إلى مُصدقين ومُصفقين سلبيِّين، بينما يحكي "وجه" الزعيم حكاياتٍ كما لو كان يفعل من تلقاء نفسه. ويخلق تركيبُ الجُمل لدى توفيق الحكيم (في النص العربي، آخر ثلاث جمل مقتبسة في النص أعلاه هي جملة واحدة) إحساسًا بمنولوج مستمر لا يترك فرصةً للمقاطعة[٥٥].

وسوف يكون للدرجة التي هيمن بها "وجه" عبد الناصر على المسارح العربية، والشاشات، والمنصات، ومكبرات الصوت تأثيرٌ مصيريٌّ على الفنّ العربي كما كان لها ذلك التأثير على السياسة. واستوعب الجمهور القياس المنطقي الذي يقضي بأنّ "عبد الناصر هو السلطة الوحيدة، عبد الناصر مُمَثَّلٌ في كل مكان". وكان من المفترض نتيجة ذلك أن يتمَثَّلَ عبد الناصر في كلّ حاكم أو كلّ شخصية ذات سلطة يجري تصويرها على المسرح أو في فيلم، بغض النظر عن السياق أو الفترة، فقد رأى النقاد المسرحيون ملامح عبد الناصر في السلاطين، وتجار المخدرات، ونظار محطات السكك الحديدية، والمشعوذين ذوي الكلام المعسول، والملوك الأسطوريين(٥٦). وكان من الممكن حتى لمحبٍّ قاسي القلب أن يكون رمزًا له، وكما لاحظتْ عالمة الأنثروبولوجي فرجينيا دانيلسون Virginia Danielson، عندما غنت المطربة المصريةُ الشهيرة أم كلثوم البيت الذي يعتبر ذروةَ الأغنية، "أعطني حريتي، أطلق يديّا"، "جرى تعميم كلمات الأغنية بسهولة من المواقف الغرامية إلى المواقف الاجتماعية بل وحتى السياسية الأخرى التي تولِّد الإحباط، والألم، والانتظار، وهكذا ربط المستمعون البيت... بشكلٍ مختلف بالنضالات الفلسطينية والعربية ضد الغرب وبنضال المصريين ضد قمع عبد الناصر"(٥٧).

وُجِدَت قراءاتٌ مماثلةٌ تصور شخصيات خيالية ذات مفاتيح واقعية [*à-clef*-] في العديد من الأنظمة القائمة على حكم الفرد المطلق وتقريبًا في كلّ الأنظمة القائمة على عبادة الشخصية، وكانت هناك سوابق في مصر، أيضًا، ففي عام ١٩٤٧، منعت حكومة الملك فاروق أفلامًا حملت "تلميحاتٍ مباشرةٍ لحاملي ألقاب، ورُتَب، أو أوسمة" و "تمادت إلى أبعد من ذلك بحظر تصوير شخصياتٍ تاريخية أو أي تصوير تاريخي لمقاومة الاحتلال الأجنبي، حتى لو كان في ثياب الفراعنة"(٥٨). وحتى في وقت أبكر

من هذا، فرض الخديوي إسماعيل (حكم في الفترة من ١٨٦٣-١٨٧٩)، وهو باني دار الأوبرا الملكية فى القاهرة وأول راعٍ للمسرح العربـــيّ الحـــديث، الرقابة على إنتاجاتٍ مسرحية معينة ألقت أضواء سلبية على حكام حكموا منذ زمن بعيد(٥٩).

ولكن غير المألوف فيما يتعلق بحالة عبد الناصر هو الدفء الحقيقـــيّ في العلاقة بين الفن والنظام؛ فمنذ أدائه لدور قيصر في المرحلـــة الثانويـــة، احترم عبد الناصر المسرح، وكسياسيٍّ راشد لم تكن اســـتعاراته المـــسرحية وليدة الصدفة: فقد اشتهى مركز المسرح، المونولوج الكاشف، ودور البطولة. واشتهى الكُتاب المسرحيون، بدورهم، أُذُن الثورة: فـــي البدايـــة كمـــؤلفين مشاركين، وفيما بعد كنقاد ودودين، وفي النهاية، كنقادٍ متطـــرفين لا يـــزال مبرر وجودهم يعتمد على الاهتمامات التفسيرية من أكثر مشاهديهم حرصًا؛ رقابة الدولة.

المسرح ينضم إلى المعركة

في الارتباك المبهج الذي حدث في منتصف الخمسينيات، قَبِـــلَ صـــناع الدراما بسهولة دعوة الحكومة الجديدة للمساهمة في تشكيل مصر جديدة. كان كثيرٌ منهم تواقين إلى لعب أدوارهم التاريخية الخاصة، كوسطاء بين الثـــورة والمجتمع، وشعر الكُتاب المسرحيون والمخرجون الذين يدعمون الحكومـــة أنهم مدعوُّون لتثقيف الجماهير ولبناء وعيٍ قوميّ تقدميّ، ولكنهم سعوا إلـــى التوسط في الاتجاه الآخر أيضًا، وهو نقل شواغل الناس إلى من هـــم فـــي السلطة. وبالطبع، حاولوا توجيه أكثر اللحظات القومية إثارةً، والتي لم يكـــن معتقدًا أن الوساطة فيها ضرورية: أصبح المسرح مهرجانًا للوحدة القوميـــة حيث كانت الصالة مفعمةً بالحياة كخشبة المسرح.

وتحققت أقوى هذه اللحظات خلال أزمة السويس في عام ١٩٥٦، فبعد أن أعلن عبد الناصر تأميم قناة السويس، جرى حشد الجيش المصري والقوات الشعبية في القاهرة ومنطقة القناة ضد الغزو الإنجليزي-الفرنسي الشرس، وفي هذه الأثناء أعدَّ المسرح القوميّ الذي كان تحت القيادة الجديدة لأحمد حمروش أحد الضباط الأحرار، "مسرحية قومية" على نحوٍ سريع وفتح أبوابه أمام جمهورٍ جديد(٦٠). ويتذكر حمروش:

> منذ الثانية عشرة بدأت جماهير الشعب تتدفق على باب مسرح الأزبكية، وتعطَّل المرور في ميدان العتبة واستنجدنا بالبوليس لتنظيم الدخول ولكن ضغط الشعب كان أقوى. ودخل المسرح بعض الذين لم يدخلوه من قبل: أصحاب الجلاليب والحفاة ورجل فقد رجله ويستند إلى عكاز.. ونساءٌ بملايات لف وبعضهن يحملن أطفالا صغارًا.. وكان معهم طلبة مدارس وطلبة أزهر وكثيرٌ من أفراد المقاومة الشعبية بالملابس الكاكي. كانت مظاهر جديدة في حياتنا المسرحية.. وهي المرة الأولى التي يسرع فيها المسرح إلى دخول المعركة.. ويفتح أبوابه مجانًا للجميع.. وعلى خشبته تظهر الأسماء اللامعة من الممثلين والممثلات(٦١).

سجَّلت الحكومة هذه الملاحظة، ورغم أن مصر لم تتبنَّ الأسلوب السوفييتي لتحكُّم الدولة في الإنتاجات الثقافية (الجدانوفية ***Zhdanovism***)(*)،

(*) مبدأ جدانوف: هي سياسةٌ ثقافية سوفييتية أرساها سكرتير اللجنة المركزية أندريه جدانوف *Andrei Zhdanov* في نهايات الأربعينيات وبدايات الخمسينيات، تقضي بأن على الفنانين والكتاب والمثقفين السوفييت أن يلتزموا بتوجهات الحزب في أعمالهم الإبداعية، ومن لا يلتزم بذلك يعرض نفسه لعقوبة الإعدام – م.

شجع نظام عبد الناصر بشكلٍ فعّال وموّل الفن الذي سوف "يساهم في تحقيق أهداف ديموقراطية المجتمع الاشتراكي"(٦٢). وأُسِّست وزارة الثقافة كهيئة مستقلة في ١٩٥٨، وقَدَّرَتْ المسرح باعتباره شكلا فنيًا جماعيًا و"ديموقراطيًّا بصورةٍ مناسبة (على سبيل المثال، شكلا يمكنه الوصول إلى المشاهدين غير المتعلمين وغير المدرَّبين)(٦٣). وحتى بعد ظهور التليفزيون في عام ١٩٦٠، كان للمسرح دورٌ كبيرٌ في صنع برامجه. كما يتذكر الكاتب المسرحيّ الواقعيّ-الاشتراكيّ نعمان عاشور، حيث "احتضنت الثورة النشاط المسرحي" وجعلت منه "أقوى تعبيرٍ عن مبادئها"(٦٤). وتبنّى محترفو المسرح، بدورهم، الحتميتيْن التوأمتين اللتيْن ناضلت الحكومة من أجلهما في الفترة ما بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٦٤: الكرامة في الخارج والعدالة الاجتماعية في الداخل.

أصبحت طموحات عبد الناصر في السياسة الخارجية عالميةً بوضوح بدءًا من منتصف الخمسينيات، وكان الهدف في البداية هو طرد الملك والبريطانيين، حيث أمَّنت اتفاقية الجلاء بين البريطانيين والمصريين انسحاب القوات البريطانية، حتى وإنْ كان الثمن تخلّي مصر عن المطالبة بالسودان، ولكن السياسة الخارجية "الثورية" التي تَلَتْ ذلك نظرتْ إلى ما هو أبعد من مستعمرِ مصر السابق. سعى عبد الناصر إلى دورٍ مجيد على مسرح الشأن العربي والحرب الباردة، فقد جمع رأس مالٍ سياسيٍّ خلال مؤتمر باندونج Bandung في ١٩٥٥ وحرب السويس في ١٩٥٦ وأنفقه على مغامراتٍ مكلِّفة مثل الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨-١٩٦١) والتورط في الحرب الأهلية في اليمن (١٩٦٢-١٩٦٧)، وفي وقتٍ مبكر من ١٩٥٤، تفاخر عبد الناصر بتحقيق "الكبرياء، والكرامة، والحرية" للمصريين(٦٥).

وعلى الصعيد المحلي، تصدَّت ثورةٌ موازيةٌ للفقر وانعدام المساواة وسلطة النخبة الريفية الراسخة، فقد تم سَنُّ قانون الإصلاح الزراعيّ الأول

خلال أشهرٍ من وصول الضباط الأحرار للسلطة في عام ١٩٥٢، كما تمّ تَبَنّي خطة خمسية في ١٩٦٠، وأمَّمَت "قوانين يوليو/تموز" ١٩٦١ العديد من الصناعات،[٦٦] وتخفت رأسمالية الدولة وراء قناع الاشتراكية: عندما قام مُلاكُ الأراضي الخاصة باستثمار رؤوس أموالهم في الصناعات الثقيلة، تمّ إعلان المزيد من قوانين الإصلاح الزراعي، وبمساعدة السوفييت، بدأت أعمال البناء في السد العالي، الواعد بإمداد العديد من القرى المصرية بالكهرباء وبتحقيق التقدم، في ١٩٦٠[٦٧]. ثم أُعلِنَتْ مجانية التعليم الأساسي العام في ١٩٥٣، وفي ١٩٦٢، جرى تعميم هذه السياسة على جميع مستويات التعليم، بما فيها الجامعات. وبينما سعى النظام لتحقيق هذه الأهداف، وكما كتب عاشور، كان المسرح بمثابة "المنبر الأساسي" لتوضيحها للناس[٦٨].

اعترف عبد الناصر بأن ثورتَيْ السياسة الخارجية والمحلية مختلفتان وأحيانًا تخلقان حالة من التوتر، ولكنه أصر على السعي إليهما معًا:

> لم يكن في استطاعتنا أن نقوم على طريق التاريخ بمهمة جنديِّ المرور، فنوقف مرور ثورةٍ حتى تمر ثورة أخرى ونحول بذلك دون وقوع حادث اصطدام؛ وإنما كان الشيء الوحيد الذي نستطيعه هو أن نتصرف بقدر الإمكان وننجو من أن يطحننا شِقَّا الرحى!
>
> وكان لا بد أن نسير في طريق الثورتين معًا.
>
> ويوم سِرنا في طريق الثورة السياسية فخلعنا فاروق عن عرشه، سِرنا خطوةً مماثلة في طريق الثورة الاجتماعية فقررنا تحديد الملكية.
>
> وما زلتُ حتى اليوم أعتقد أنه ينبغي أن تظلَّ ثورة ٢٣ يوليو محتفظةً بقدرتها على الحركة السريعة والمبادأة،

لكي تستطيع أن تحقق معجزة السير في ثورتين في وقتٍ
واحد، مهما بدا في بعض الأحيان من التناقض في
تصرفاتنا[٦٩].

وبالمثل، وازن كتاب المسرح والمخرجون في تلك الفترة بين الهدفين الثوريَّين المتعارضيْن أحيانًا، وكان للهدف الأول مرجعٌ دوليّ: رفع المسرح المصري إلى معايير العالم (على سبيل المثال، الغربيّ والشرق أوروبيّ). ولم يكن الدافع المحوري هو قلق المرحلة ما بعد الاستعمارية بالنسبة للمسرح البريطانيّ على وجه التحديد، بدلا من ذلك، عكس جهدُهم قوميةَ عبد الناصر غير المنحازة: سُمِّيَ ذلك خلق مسرحٍ مصريّ "على مستوى عالميّ" يُعزز احترامًا أكبر للثقافة العربية واحترامًا أكبر للذات بين العرب. وهكذا استثمرتْ الحكومة في المؤسسات الثقافية، ومَوّلَتْ البعثات الدراسية إلى الخارج لشباب المسرحيين الموهوبين، وأطلقتْ برنامجًا للترجمة الأدبية إلى العربية. وفي هذه الأثناء، ناضل المسرحيون لإتقان لائحة من الأعمال المترجمة (شكسبير، موليير، سوفوكليس، إبسن، سارتر، وكان تشيخوف على رأس هذه القائمة) ولتوليد لائحة وطنية من النصوص عالية الجودة باللغة العربية[٧٠].

وعلى أي حال، وبالتوازي مع هذا الحوار الدولي الثقافي عن مسرحٍ على مستوى عالميّ، جرى حوارٌ سياسيّ محليّ عن كيفية إعادة خلق وإعادة تنظيم حكومة مصر ومجتمعها. وبينما تتلمس الثورة طريقها لإيجاد برنامج عمل اجتماعي مُحدَّد بوضوح، شعر الكُتاب المسرحيون بأنه لا بد لهم من المشاركة بفعالية في هذا النقاش. أراد بعضهم أن تسعى الثورة لتحقيق برنامج عمل اشتراكيّ كامل، وآخرون (بما فيهم توفيق الحكيم) كانوا معنيين أكثر بمكافحة الفساد وتشجيع الحكومة على الالتزام بالقانون. جعل حظرُ

الأحزاب السياسية بعد يناير/كانون الثاني ١٩٥٣ المسرحَ أكثر جاذبيةً باعتباره ساحة للمناقشة السياسية، وابتداءً بدراما عاشور الاشتراكية الواقعية *الناس اللي تحت*، في عام ١٩٥٦، ركَّزَ عددٌ من الكُتاب المسرحيين على الفقر وصراع الطبقات باعتبارها موضوعاتٍ رئيسية، بحثًا عن وسائل صريحة للتعبير الدرامي والتي تقترب أحيانًا من حافة الكوميديا الاجتماعية أو التهكم(٧١).

لم يدم هذا المنتدى المفتوح طويلا، فبحلول الستينيات، ومع وجود الكثيرين من اليساريين في السجون(٧٢) ومع إظهار النظام تشددا متزايدًا ضد المعارضين، بدأ الكتاب المسرحيون والمخرجون في صياغة إيحاءاتهم السياسية بشكلٍ مشفَّر وبطرقٍ أكثر براعة، ففيما يخص الأداء، نقل الممثلون رسائل سياسية بإدراج عباراتٍ عفوية أو بتوجيه جُملٍ أو إيماءات محددة إلى مقصورة الرئيس (عملت بعض المسرحيات على المستويين الحَرْفي والمجازي)،(٧٣) وفيما يتعلق بالنصوص، حلَّ المجاز محل شواغل الواقعية الاجتماعية أو وجَّهَها. وتناول الكتابُ المسرحيات الأجنبية، ونشروا رموزًا مُوَضِّحة، وتظاهروا بتصوير مصر القديمة أو اليونان، أو العصور المملوكية، أو عالم *ألف ليلة وليلة*، أو مستقبل الخيال العلمي، أو مكان غير محدد على الإطلاق(٧٤). جعلتهم هذه المواقع التاريخية، والكلاسيكية، والأجنبية، أو الخرافية يؤطرون الأنشطة المُعبرة عن خلافاتهم مع الحكومة والتي كانت ولا تزال وديّة. وللمفارقة، أطلق النقاد على هذا التكنيك لقب "الواقعية الرمزية"(٧٥) أو "الرمزية الاجتماعية"(٧٦). ورصد الكاتب والناقد لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠)، والذي سُجِن باعتباره يساريًّا في تلك الفترة، أن: "هؤلاء الذين لم يرغبوا في وضع قناع الامتثال تعيَّن عليهم وضع قناع الدراما، والذي كان يسمح لهم بأن يُظهروا على السطح مع درجة نسبية من الحصانة، ازدواجية الحياة تحت... ثورة البورجوازية الصغيرة، المتزمتة...

[و] ليشيروا إلى أن التناقضات الكامنة في ثورة عبد الناصر كانت تجردها من محتواها الثوري"[٧٧].

وعند هذه النقطة، بدأ الحوار الدولي عن مسرحٍ على مستوى عالميَ يصب في حوارٍ محليّ عن الحكم. استقدمَتْ مؤسساتٌ جديدةٌ من بينها مجلة *المسرح* ومسرح **الجيب** اتجاهات المسرح الطليعي الأوروبي، وأطلقتْ فرقةٌ مسرحيةٌ تجريبية موسم ١٩٦٢-١٩٦٣ بمسرحية صاموئيل بيكيت **لعبة النهاية** *Endgame*[٧٨]. ومع انتشار هذه المؤثرات، بدأ الكُتاب المسرحيون والمخرجون العرب في تطبيق مجموعةٍ من النماذج الطليعية تتراوح بين "المسرح الملحمي" لبرتولت بريخت Bertolt Brecht (قدمه إنتاج مسرح الجيب لمسرحية ***الاستثناء والقاعدة*** *The Exception and the Rule* في موسم ١٩٦٣-١٩٦٤) وحتى هزليات لويجي بيرانديللو المربكة و"مسرح العبث" لـ بيكيت ويونيسكو Ionesco[٧٩]. وجرى تكييف كثير من هذه الأنماط لكي تحمل رسائل سياسية. وسهّل تكلّف السياسات المصرية في فترة الستينيات، ابتداءً باستدعاء عبد الناصر لبيرانديللو، قراءةَ الارتباك المسرحيّ والمسرحيّ الشارح (*من هو المخرج هنا؟ هل يعرف ماذا يفعل؟*) باعتباره نقدًا مسرحيًّا. وسرعان ما أصبحت المناهجُ الحديثة أدواتٍ جرى من خلالها نقدُ الوحشية المتنامية لدولة النظام الشمولي[٨٠].

شكسبير على الخطوط الجانبية

أُضيفُ هنا تراث المسرح السياسيّ الرمزيّ للتشديد على أن مسرحية ***هاملت*** ظلت خارجة لفترة مؤقتة. (سوف نعود لتاريخ المسرحية المبكر في مصر في الفصل القادم)، ورغم الشعبية المتنامية للمسرحيات التي تتناول التطورات الجارية في سنوات حكم عبد الناصر، لم تُستخدم معضلة هاملت

فـــي تمثيل مشكـــلاتٍ سيـــاسيـــة أو اجتماعية على المسرح المصري قبل عام ١٩٧٠.

وأُقَدِّمُ هنا ثلاثة تفسيرات لذلك؛ الأول، أن أعمال شكسبير ككلّ جــرى تصويرها بشكلٍ حصريّ في الحوار الدوليّ حول مسرح "الكيْف"، حيث كان بمثابة طوطما ثقافيا: عنصر عرْضٍ للبرهنـــة علـــى أن المـــسرح القـــوميّ المصريّ كان راشدًا بما يكفي للتعامل مع الكلاسيكيات العالميـــة الكبـــرى. عكَسَ مثل هذا الاستخدام لشكسبير نضال الكثير من الدول الناشـــئة لإثبـــات جدارتها بالاحترام الدوليّ والاستقلال السياسيّ[٨١]. ومن ثَمَّ، وعلى المستوى المحليّ، ظلّت وظيفة شكسبير الأساسية تنوير الجماهير، أو ما أسمته الناقدة المسرحية المصرية نهاد صليحة "الترهيب الثقافي":

> من المستغرب، أن روح التجريب التي سادت المـــسرح المصري في الستينيات لم تمس العبادة الشكسبيرية التـــي جرى تسفيهها. وفيما بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٥، تباهت ثلاثة إنتاجات متتابعة على المسرح القومي لـــمسرحيات ***ماكبث***، و***عطيل***، و***هاملت*** (الأولى والثانية مـــن بطولـــة حمدي غيث، والثالثة من بطولة كرم مطاوع) بالفخامـــة القديمة، والطريقة الكلاسيكية الزائفة بكامل ترفهـــا، مـــع جميع التجهيزات المتنوعة المبتذلة[٨٢].

ما دام المسرحيون العرب يأملون في أن إظهار الاســـتحقاق الثقـــافي سوف يؤدي إلى درجةٍ أفضل من الاحترام وإلى اعترافٍ سياسيّ في أعـــين العالم، فستكون تراجيديات شكـــسبير موجـــودةً لتحقيـــق هـــذا الاســـتخدام التوضيحي. ولهذا، وحتى ١٩٦٧، ظل التكلُّفُ والتصنُّعُ يغلّف هذه الأعمال، فعلى سبيل المثال، يُقال إن إنتاج مسرحية ***ماكبث*** فـــي عـــام ١٩٦٣ (عـــن

ترجمة خليل مطران في ١٩١٧) استخدم عددًا كبيرًا من الكلمات العربية القديمة والتي بسببها "لم يفهم عددٌ كبير من الجمهور، ومن بينهم مدير معهد السينما الذي يتمتع بقدرٍ عالٍ من الثقافة، الحوار الدائر بين شخصياتها"(٨٣).

السبب الثاني خاص بمسرحية ***هاملت***، فقد تكون المسرحية باعتبارها نصًّا سياسيًّا ملائمةً للإدانة الراديكالية لنظامٍ ما أكثر من النقد المتعاطف (اختزال هذا الاختلاف في اللغة العربية قد يظهر في كلمتين: الأولى نقد، والذي قد يكون بنّاءً، مثل *النقد* الأدبي؛ والثانية *انتقاد*، والتي تحمل معنى الإدانة الأقوى أو المعارضة الجوهرية)، فبمجرد قراءتها باعتبارها حكاية رمزية، تترك الحبكة مساحة صغيرة للحل الوسط: فكلاوديوس لا يحكم فقط باعتباره طاغية ولكنه، وبالأساس، غاصبٌ ليس له حقٌ شرعيٌّ في المطالبة بالعرش. وربما لم يكن المصريون والجماهير العربية الأخرى (ورقباؤهم) مستعدين ببساطة لمثل هذه المواقف القاسية قبل وفاة عبد الناصر في عام ١٩٧٠، فقد كان معظم المثقفين لا يزالون متمسكين بالأمل في وعد عبد الناصر بأن يجلب للعرب "الكبرياء، والكرامة، والحرية"، ولم يُشكِّك الكُتاب المسرحيون علنًا أثناء حياة عبد الناصر في نواياه الحسنة أو في المشروعية الأساسية للثورة، فقد كانوا ولا يزالون يأملون في قدرتهم على تصحيح زلات الثورة بتوجيه مسرحياتهم ذات الحكايات الرمزية للنظام كما يوجهونها للجمهور، فقد لَمَّحوا إلى أنّ أخطاءً قد جرى ارتكابها؛ أنّ القائد المخلص قد ضلَّله فاسدون أو أتباعٌ جاهلون أو أنه قد تجاهل حكم القانون في عجلَتِه لتطبيق إصلاحات تشتد الحاجة إليها بصورة أكبر. وحتى أكثر حكاياتهم الرمزية جرأةً كانت ولا تزال تقدم *نقدًا* خفيفًا أكثر من *انتقاد* راديكاليّ، وساعد وَصْفُ توفيق الحكيم في عام ١٩٧٤ لمسرحيته التي كتبها في عام ١٩٦٩ ***السلطان الحائر*** على قياس المسافة بين المفهومين:

لقد كانت ثقتي بعبد الناصر تجعلني أحسن الظن بتصرفاته، وألتمس لها التبريرات المعقولة، وعندما كان يخالجني بعض الشك أحيانًا، وأخشى عليه من الشطط أو الجور كنت ألجأ إلى إفهامه رأيي عن بُعد وبرفق وأكتب شيئًا يفهم منه ما أرمي إليه. فقد خفت يومًا أن يجور سيف السلطان في يده على القانون والحرية فكتبت ' السلطان الحائر'... كلها كتابات مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة، لمجرد التنبيه لا الإثارة. وكما علمت فقد قرأها وفهم ما أقصد منها، ولكنه فيما ظهر لم يأخذ بها بل اندفع في طريقه(٨٤).

السبب الثالث، والأكثر ظنيةً متعلقٌ بشكلٍ أكثر عمقًا بعبد الناصر وبفشله. وأودُّ أن أُشير إلى أنّ مسرحية *هاملت* لم تبدأ بصياغة العواطف السياسية حتى أصبحت مفيدةً باعتبارها قداسًا لتأبين الناصرية، وكما سنرى في الفصلين الخامس والسادس، فقد أثارتْ وفاة عبد الناصر في عام ١٩٧٠ مشاعر قوية مختلطة لدى المصريين وعبْر العالم العربي، وصاحبتْ الفضائحَ وتوجيهَ الاتهامات بعد الوفاة موجةٌ من الحنين إلى الماضي: وحتى اليوم، يرثي كثيرٌ من المصريين وآخرون من العرب عبد الناصر باعتباره تجسيدًا لشخصية الأب، قائلين بأن أحلامهم في بناء مجتمع عادل ومتقدم ماتت معه. وربما كان موته في النهاية حلا لمشكلة كيف تختار دورًا لعبد الناصر، الذي لم يكن مناسبًا قط لا في دور هاملت الملحمي ولا في دور كلاوديوس الغاصب، وكان بإمكانه أن يلعب دور شبح والد هاملت: الملهِم بالرعب، الذي تمت خيانته، الناجح بمساعدة رجالٍ أقلَّ موهبة، والمستمر في مطاردة مخيلة العرب السياسية.

ولكن كل هذا لم يأتِ بعد. وفي هذه الأثناء، سوف نبدأ في تتبع تحولٍ تدريجيٍّ في توقعات الجمهور العربي فيما يتعلق بمسرحية ***هاملت*** في فترة الستينيات. بالتعرض إلى المشكال العالمي الذي يحلل العوامل المؤثرة التي ستُناقَش في الفصل التالي، فقد غيَّر مُرتادو المسرح فكرتَهم عن الأمر الذي يحتاج كتاب الدراما والمخرجون أن يفعلوه، وساعد وجودُ نماذج متعددة الوفاء بمتطلبات الوصول إلى مكانة المسرح ذي المستوى العالمي، واستنتج الكثير من النقاد العرب أن الأداء الصحيح لمسرحية شكسبير لم يكن كافيًا؛ فالقدرة على تقديم تفسيرٍ أصليّ هي وحدها التي شكَّلَتْ استيعابًا حقيقيًّا (وبالتالي جدارةً). وكانت النماذج التي شدَّدَتْ على ارتباط شكسبير السياسيّ المعاصر مثيرةً بشكلٍ خاص – طليعيةً ثقافيًّا وصاخبةً سياسيًّا في الوقت نفسه، وهكذا سوف تُدْرَسُ هذه النماذج الجديدة بعناية وتُحْفَظ بعيدًا، ثم تجري تجربتها بتحفُّظٍ في مسرحياتٍ نسجت معايير لهاملت في الشخصيات البطولية للعرب المسلمين. وفقط فيما بعد، عندما تتحقق الظروف المناسبة، سوف تنضم أعمال شكسبير وخاصة مسرحية ***هاملت*** بشكلٍ صريحٍ إلى حوار السياسة المحلية في مصر وفي دولٍ عربيةٍ أخرى.

هوامش الفصل الثاني

---

(1) *Information Department, United Arab Republic Ministry of National Guidance, Year Book, 7.*

(٢) قفز التسجيل للمرحلة الجامعية من *34,842* في *1951-1952* إلى *135,462* في *-1963 1964*. في الوقت نفسه أصبحت مصر مصدرًا للطلاب الدوليين ووجهةً لهم، بقبولها *10,727* طالبًا أجنبيًا في الجامعات المصرية في عام *1963-1964* وبإرسـالها *5,685* طالبًا إلى الخارج. انظر

Qabain, Education and Science in the Arab World, 70-72, 184-88, 198.

(3) *Information Department, United Arab Republic Ministry of National Guidance, Year Book, 195-60.*

(٤) بحلول عام ١٩٦٤، وجدت ثلاث فرق مسرحية دولية مع مسرح الجيب التجريبـي، وفرقة مسرح العرائس، وعشر "فرق مسرحية تليفزيونية" على الأقل، والتي مثلـت على المسرح بعض الأداءات الحية وسجلت مسرحيات للبث. هذا بالإضافة إلى فرق موسيقية، راقصة، وفولكلورية مختلفة. انظر

Brown, "The Effervescent Egyptian Theatre."

(5) *James, Nasser at War.*

(آخرون أعطوا أرقامًا أعلى). هنا أيضًا، تلقت مصر دعمًا ماديًا ولوجستيًا من السوفيت. انظر

Ginat, "Nasser and the Soviets".

(٦) عبد الناصر، "كلمة الرئيس جمـال عبـد الناصـر بميـدان التحريـر بـصنعاء، ٢٣/٠٤/٦٤".

(٧) *المسرح* ٤ (أبريل/نيسان ١٩٦٤). جذبت هذه المجلة، التي صاحبت مسرح توفيق الحكيم وتمتعت برعاية الحكومة المصرية لها، القراء (وفيما بعد رسائل إلى المحرر) من جميع أنحاء الشرق الأدنى العربي.

(٨) تفاوت الاهتمام بشكسبير العربي تفاوتًا كبيرًا كبُعد المسافة بين أكسفورد ونيجيريا. انظر، على سبيل المثال، شكري، "شكسبير في العربية" (طبع في الأصل في صحيفة الحوار القاهرية)؛ *Badawi, "Shakespeare and the Arabs"* (في الأصل محاضرة إلى المجتمع العربي في أكسفورد)؛ و

Bushrui, "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry."

(9) Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 54.

(10) On "horizon of expectations" see Jauss, Toward an Aesthetic of Reception.

(11) Gordon, Nasser: Hero of the Arab Nation, 129-30.

(12) Hopwood, Syria 1945-1986, 37.

(13) Gordon, Nasser's Blessed Movement, 52.

(14) Ibid., 14.

(15) Ibid.,88.

(16) Al-Hakim, The Return of Consciousness.

(17) Mustafa, "Political Theatre in Egypt," 1.

(18) Vaucher, Nasser et Son Équipe, 56-67.

انظر أيضًا

Al-Hakim, The Return of the Spirit.

(١٩) أفضل تقرير كتبه جورج فوشيه، الذي أجرى لقاءً مع مخرج المسرحية وزملاء آخرين:

Vaucher, Nasser et Son Équipe, 53-56.

انظر أيضا

Lacouture, Nasser, 34.

(20) *"Le type dy héros populaire, libérateur des masses, 'vainqueur de la Grande-Bretagne' et assassin comme par erreue"; Lacouture, Nasser, 34.*

(٢١) أعيد إنتاج برنامج المسرحية في "السيرة الذاتية"،

http://nasser.bibalex.org/Common/pictures01-%osira.htm.

(٢٢) لمطابقة بين نيلسون مانديلا و بروتس، على سبيل المثال، انظر

Sampson, Mandela, 230-31.

(23) *"Manqua s'elancer à la rescousse"; Lacouture, Nasser, 34.*

(24) *Gordon, Nasser: Hero of the Arab Nation, 16.*

(25) *Nasser, Egypt's Liberation, 50.*

(26) *Alexander, Nasser, 1.*

(٢٧) هنا بدأ بالقراءة بالإنجليزية بجديّة للمرة الأولى. نوقشت بعض الأعمال التي التهمها عبد الناصر في الأكاديمية الملكية العسكرية، غالبًا على ضوء كشاف تحت الأغطية بعد إطفاء الأنوار، في

Vaucher, Nasser et Son Équipe, 94-104.

(٢٨) عبد الناصر، فلسفة الثورة، ٥٦.

Nasser, Egypt's Liberation, 45.

(٢٩) المصدر السابق ٣٦، ٣٨. التشديد مضاف.

(٣٠) عُرِفت الحادثة بـــ "حادثة المنشية"، على اسم الساحة التي وقعت فيها. لقراءة نص ولتسجيل صوتي للخطاب، انظر ناصر. "خطاب المنشية". لتأثيره، انظر

Gordon, Nasser's Blessed Movement, 175-84.

(٣١) لمطابقة بين يوليوس قيصر وشعبه، تأمل قول أنطونيو "وعند قاعدة تمثال بومبي،/ التي كانت تفيض طيلة الوقت بالدماء، سقط قيصر العظيم./ وأية سقطة كانت تلك، يا بني وطني!/ وقتها كانت أيضًا سقطتي. وسقطتكم، وسقطتنا جميعًا،/ وتولّت زمام أمورنا أيدي الخونة المضرّجة بالدماء."

Shakespeare, Julius Caeser; 3.2.186-90

(٣٢) عبد الناصر. *فلسفة الثورة*. يوجد إصداران باللغة الإنجليزية:

Nasser, Egypt's Liberation (1955); and Nasser, The Philosophy of the Revolution (1959).

اقتبست من طبعة عام ١٩٥٥.

(٣٣) ذكر عبد الناصر اسم بيرانديللو بطريقة صحيحة ولكنه أخطأ في اقتباس اسم المسرحية، وهو ***ست مسرحيات تبحث عن مؤلف***.

Six Characters in Search of an Author (1921).

أضافت الإشارة إلى أن بيرانديللو "شاعر عظيم" و إلى أن المسرحية "حكاية" نبرة خالدة إلى تعليقات عبد الناصر. انظر عبد الناصر، ***فلسفة الثورة***، ٩٢.

Nasser, The Philosophy of the Revolution, 61-62.[النسخة الإنجليزية –م.]

(٣٤) عبد الناصر، ***فلسفة الثورة***، ٩٢-٩٣.

(٣٥) لهذا الاعتراف، انظر

Love, Suez, the Twice-Fought War, 410-11.

"لم يفكر أحد لمدة عامين أن يربطها بـــكتاب ***كفاحي*** *Mein Kampf* لأدولف هتلر... كان [رئيس الوزراء الفرنسي] *Mollet* أول من طالب بقراءة الخطر فـــي ***فلسفة الثورة*** *The Philosophy of the Revolution*، وقد اقتبسها لزواره خارج السياق بعد أن أصبح رئيسًا للوزراء. أخبرني ناصر بعد عشر سنوات مـــن هـــذه التحريفـــات بضحكة مكتومة حزينة: "لا أريد أن أكتب كتابًا آخر، فقد سبب لي الكتـــاب الأول الكثير من المشاكل". سألته إذا ماكان بالفعل قد قرأ مسرحية لويجي بيرانديللو ***ست شخصيات تبحث عن مؤلف***، والتي ذكرها في كتابه باعتبارها مصدرًا لمفهومه عن دور يبحث عن بطل. فاعترف بابتسامة: "فقط العنوان"". (أدين بالمرجع لمقالة على شبكة الإنترنت لـــ *Jon Alterman*).

(٣٦) انظر الحكيم، ***عودة الوعي***،٣٥-٣٦، ٣٩.

Al-Hakim, The Return of Consciousness, 19-20 and 50.

لم تتضمن طبعة ***فلسفة الثورة*** المتاحة لديّ أي إهداءات، ربما كانت قد كتبت ببساطة على نسخة توفيق الحكيم. على أي حال، فإن النقاد الذين هاجموا مذكرات

الحكيم لم يتهموه بالمبالغة في وصف مشاعر عبد الناصر تجاهه- بدلا من ذلك، سألوه لماذا لم يفصح عنها في وقتٍ سابق.

(٣٧) "كانوا يقصدون بذلك أنهم هم الذين صنعوا من محمد نجيب التمثال [مثل تمثال جالاتيا *Galatea*] الذي يقدم للناس على أنه رأس الحركة، والواقع أنهم هم الذين فكروا في القيام بحركتهم... ولكن هل كان أحدهم قد قرأ حقًا مسرحيتي، أو أن الذي يعرفونه أو سمعوا عنه هو مجرد الاسم والعنوان؟ مهما يكن من أمر، فإن بجماليون في مسرحيتي قد حطم بعد ذلك تمثاله، وهذا بالضبط ما فعلوه هم بتمثالهم". الحكيم، *عودة الوعي*، ١٥-١٦.

Al-Hakim, The Return of Consciousness, 4.

(٣٨) حول ظاهرة "ابن البلد" وصورة عبد الناصر باعتباره مصريًا عاديًا، وبسيطًا، وأصيلا، انظر

Gordon, Revolutionary Melodrama, 43; and Danielson, The Voice of Egypt.

حول أهمية الراديو في الحياة اليومية للمصريين ، انظر

Danielson, 7-9.

(39) Binder, "Gamal Abd al-Nasser," 66.

(٤٠) يُعد كتاب السيرة الذاتية الهزلي الذي جرى تحليله في

Douglas and Multi-Douglas, Arab Comic Scripts, 27-45.

توضيحًا رائعا. تظهر بعض الصفحات المهمة (على سبيل المثال، خطاب تأميم قناة السويس وحرب ١٩٦٧) على هيئة زخرفة على شكل أشعة الشمس، وبين وجه عبد الناصر المعبر في ميدالية في المركز، ترتبط الصورة بصريًا في أذهان المصريين العاديين في اجتماعات النقاش الخارجية بالمقاطع اللفظية تعبر الضحك أو اليأس التي يتبادلونها بينهم.

(41) Gordon, Nasser: Hero of the Arab Nation, 5.

(٤٢) مقتبسة في

Alexander, Nasser, 113.

(٤٣) جواد الأسدي، تعليق في ***هؤلاء الآخرون*** [*An Artist with a View*].

(44) Information Department, United Arab Republic Ministry of National Guidance, Year Book, 165.

(45) James, "Whose Voice? Nasser, the Arabs, and 'Sawt al-Arab' Radio".

(46) Binder, "Gamal Abd al-Nasser," 47-48.

(47) Ibid., 47.

(48) Mansfield, Nasser's Egypt, 246.

(49) Alexander, Nasser, 78, التشديد مضاف

(50) Gordon, Nasser: Hero of the Arab Nation, 10, التشديد مضاف

(51) Al-Hakim, The Return of Consciousness, 34.

(52) Binder, "Gamal Abd al-Nasser," 53-55.

(٥٣) انتهت كتابة عودة الوعي في يوليو/تموز ١٩٧٢ ولكنه نُشِر لأول مرة في يونيو/حزيران ١٩٧٤، بعد شهرين من إعلان السادات للتغيير الاقتصادي الشامل، سياسة "الباب المفتوح. تم إصدار طبعة ثانية في ديسمبر/كانون الأول ١٩٧٤، متضمنة "أهم المنشورات التي هاجمتها" وردود الحكيم عليها. تضمنت الترجمة الإنجليزية هذه "العينات من ردود الأفعال".

Al-Hakim, The Return of Consciousness, 62-73

(54) Al-Hakim, The Return of Consciousness, 28.

النص العربي في الحكيم، *عودة الوعي*، ٥٠.

(٥٥) كنت أود أن أقرأ "بينمّا كان يحكي" *[as he related]* في الموضع الذي ترجمها فيه *Winder* : "يحكي" *[related]*. صاغ الحكيم عبارة إسمية غير نحوية طويلة يكون فيها "وجه" الزعيم المعبود هو الفاعل. العبارة العربية "لا أحد يناقش" المترجمة إلى *[no one argued]* هي جملة مستقلة، *[without anyone arguing]*.

(٥٦) على سبيل المثال، انظر

Awad, "Problems of the Egyptian Theatre".

(57) Danielson, The Voice of Egypt, 168.

(58) Gordon, Revolutionary Melodrama, 59-60.

(٥٩) ذكر *Jacob Landau* ممثلا سوريًا هو يوسف الخياط، حصلت فرقته على إذن بالتمثيل على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة تحت حكم الخديوي إسماعيل. "لسوء الحظ فإن المسرحية الأولى لم تُختَر بحكمة، فيما يتعلق بمضمونها. ربما كمجاملة لقدرات صديقه سالم خليل النقاش، تم اختيارمسرحية الأخير المذكورة أعلاه، *The Tyrant* [*الطاغية*]، لحفل الافتتاح في عام ١٨٧٨. وكان مضمون المسرحية، كافيًا بشكل طبيعي، لكي يفسرها الخديوي كانعكاس على حكمه الشخصي. أبعِد الخياط وفرقته من مصر وكان يتوجب عليهم العودة إلى سوريا."

Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, 63-65.

(٦٠) في ذلك الوقت، يقول حمروش، كان هناك "مسرحيتان وطنيتان" فقط للاختيار بينهما. انظر عبد القادر، *ازدهار وسقوط المسرح المصري*؛ و

Nkrumah, "Ahmed Hamroush: For Crops and Country."

(٦١) مقتبسة من عبد القادر، *ازدهار وسقوط المسرح المصري*، ٤٣. *الجلابية* هي ثوب طويل مستقيم، بسيط أو بزخارف حول خط الرقبة، يلبسه كلا الجنسين؛ *الملاية* (حرفيًا: الملاءة) هي شال أسود كبير تلبسه عادة النساء القرويات.

(62) Wahba, Cultural Policy in Egypt, 17.

(٦٣) المصدر السابق، ١٧.

(٦٤) عاشور، *المسرح والسياسة*، ٤٩-٥٠.

(٦٥) انظر الهامش رقم ٢٩ في هذا الفصل.

(٦٦) لاحظ المؤرخون شيئًا يشبه تأثير البندول على كل من الثورتين: تركيز الضباط الأحرار المتأرجح من القضايا المحلية إلى القضايا الدولية في منتصف الخمسينيات، وسياسات ناصر المحلية التي بدت وكأنها تتأرجح ناحية اليسار بحلول الوقت الذي انسحبت فيه سوريا من الجمهورية العربية المتحدة في عام ١٩٦١. انظر

Gordon, Nasser's Blessed Movement, 188-90.

Ansari, Egypt: The Stalled Society, 86-89.

(٦٧) أعادت الكاتبة المصرية صافيناز كاظم رواية حكاية قصيرة في الفيلم الوثائقي ***Four Women of Egypt (1997)*** صورت الأمل والوعد الذي صاحب سد أسوان العالي: "في ذلك الوقت، حينما كنا نسأل عن أي شيء، كانوا يقولون لنا، ' بعد السد العالي، سوف تزدهر البلاد. بعد السد العالي، سوف يكون هناك كهرباء في كل مكان' [خلال رحلة إلى أوروبا] سألنا أحد الرجال، 'هل لديكم ثلج في مصر؟' بدون تفكير، وبكل جدية، أجابت أختي، 'بعد السد العالي، سوف يكون لدينا ثلج في مصر!'".

(٦٨) عاشور، ***المسرح والسياسة***، ٥١. للمزيد من الروايات النقدية انظر عبد القادر، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***، ٦١-٦٣ و ١٢١-٢٧.

(٦٩) عبد الناصر، ***فلسفة الثورة***، ٣٦-٣٧.
انظر أيضًا

Gordon, Nasser's Blessed Movement, 193.

(٧٠) حتى ذلك اليوم، عكست مصطلحات نقاد الدراما تصنيفات ناصر الجيوسياسية: صُنِّفَت مسرحيات على أنها إنتاجات "محلية" أو "عربية" من جهة وإنتاجات "عالمية" من جهة أخرى. يُعد الاختلاف لغويًا إلى درجة كبيرة: "محلي" يشمل أي شيء كُتب بالعربية؛ بينما "عالمي" يعني أي شيء تُرجم من أية لغة، بما فيها الإنجليزية والفرنسية ولكن أيضًا الإسبانية (قد يكون كالديرون *Calderon* أو لوركا *Lorca*)، والإيطالية (بيرانديللو *Pirandello*)، والروسية (تشيخوف *Chekhov*، دوستويفسكي *Dostoevsky*، غوركي *Gorky*) وحتى بنغالية رابيندرانات طاغور *Rabindranath Tagore* . لم تكن التفرقة الحديثة "العربي/الغربي" قد ترسخت بشكلٍ كامل في دوائر المسرح.

(٧١) في النقاش المشتعل في منتصف الستينيات بين "مسرح الكَيْفَ" و"مسرح الكم"، كان كل من هذين المطلبيْن المتعارضيْن (الاحترام الدولي والأهمية السياسية المحلية) ممثلاً في "مسرح الكَيْفَ"، وكان كلاهما مناقضًا لــ "الكوميديا الفارغة"، التي لم يكن القوميون يطيقونها في تلك الفترة. بدّلَ كُتّابُ المسرحيات بشكلٍ فردي ذهابًا وإيابًا بين التعليق السياسي والابتكار الرسمي أو حاولوا أن يفعلوا الأمرين معًا؛ استطاع المخرجون أن يبادلوا بين مادة الفن الرفيع المقبول وبين مسرحيات أكثر "شعبية"

(مثلاً، مكتوبة بالعامية العربية، متوجهة إلى القضايا الاجتماعية المعاصرة، وتستخدم بعض تقنيات السرد العربية، أومكرسة للدعاية القومية العربية) للنقاش حول الكيْف في مقابل الكم، انظر

El-Demerdash, "Dix années de theater dans la république arab unie," 138-40; and Gordon, Revolutionary Melodrama, 208-9.

(٧٢) سواء كان عبد الناصر قد اضطهد شيوعيِّي مصر أو منحهم العفو فهو أمر يعود بشكل أكبر إلى العلاقات الدولية منه إلى أي أنشطة للمتهمين. وُضِع كثير من أعضاء الحزب الشيوعي المصري (وبعض اليساريين غير المنتمين) في معسكرات اعتقال بعد مداهمات أثارتها التوترات المتزايدة مع الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٥٩، وكانت أحد الثورة العراقية عوامل التوتر في عام ١٩٥٨؛ قائدها العسكري، عبد الكريم قاسم، "رفع سقف التوقعات في أن العراق سينضم قريبًا" إلى مصر وسوريا في الجمهورية العربية المتحدة ولكنه أثار "خيبة أمل مريرة" عندما بقي نظامه بدلا من ذلك قريبًا من الحزب الشيوعي العراقي ومن الاتحاد السوفيتي؛

Ginat, "Nasser and the Soviets", 245 .

كان عبد الناصر مشغولا أيضًا بالشيوعيين السوريين، والذين خشي أن يخربوا وحدة سوريا مع مصر. وبالقدر نفسه من الأهمية، أرسل سجن الشيوعيين المصريين (بينما يجري أخذ المساعدة السوفيتية الكريمة) إشارةً قوية عن استقلال مصر الأيديولوجي عن موسكو. تم الإفراج عن الكثير من اليساريين قبل أو بعد فترة قصيرة من زيارة خروشوف إلى مصر في مايو/أيار ١٩٦٤، وأخيرًا تم إعلان عفوٍ عام في نهاية عام ١٩٦٤، بعد الإطاحة بخروشوف. انظر

Binder, In a Moment of Enthusiasm, 329-34.

عُيِّن كثير من المعتقلين السابقين فورًا في مناصب قيادية في الصحف والمجلات، ومنها مجلة *الطليعة* الشهرية التي أسستها الحكومة. انظر

Ginat, "Nasser and the Soviets", 237-41

Dawisha, Soviet Foreign Policy towards Egypt, 21-33.

(٧٣) على سبيل المثال، حكت مسرحية *الدخان* *Smoke* لميخائيل رومان في عام ١٩٦٢ قصة واقعية عن شاب فقير يائس ومحبط يسمى حمدي يلجأ إلى الحشيش عندما فشل تعليمه أن يؤمن له وظيفة؛ ومع هذا فقد اختزل الجمهور أيضًا صراع الضحية مع المروّج الذي يمده بالمخدرات في صراع المثقفين مع نظام عبد الناصر. في العرض الأصلي، وكما يذكر فاروق مصطفى، فإن الممثل القائم بدور حمدي كان ينظر إلى مقصورة عبد الناصر في المسرح (بدلا من النظر إلى جبل المقطم في القاهرة) بينما "يقف ويصرخ، "أنا أبصق في وجهك، يا ملك المقطم". في المسرح، لم يكن أحد يصدق أنه كان يقصد فعلا رمضان مروّج المخدرات". انظر

Mustafa, "Political Theatre in Egypt."

نشأ هذا الصدى المجازي من مزاج الجمهور والسياق السياسي. عندما أعيد إحياء مسرحية الدخان في عام ١٩٨٦، رصد مصطفى، "تجاوب الجمهور معها باعتبارها مسرحية عن إدمان المخدرات فقط، كانت رسالة الصراع السياسي ضد الطغيان تكاد تكون غائبة بالكلية" (٥)

(٧٤) وفر سلاطين المماليك، الذين حكموا مصر منذ عام ١٢٥٠ وحتى الفتح العثماني في عام ١٥١٧، لأنهم كانوا حكامًا عسكريين، أرضًا خصبة لعهد المجاز السياسي لعبد الناصر.

(75) Abdel Wahab, Modern Egyptian Drama, 27.

(76) Awad, "Problems of the Egyptian Theatre", 191; Awad, "Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952", 159.

(77) Awad, "Problems of the Egyptian Theatre", 179.

(٧٨) أطلق مسرح الجيب في عام ١٩٦٢ "بتخصيص ميزانية قدرها ١٧٠٠ دولار وبقاعة تسع ٩٠ مقعدًا تم تجهيزها كمسرح بتكلفة قدرها ٢٤٠٠ دولار"، وقدم مسرحية *الكراسي* *The Chairs* ليونسكو *Ionesco* وقدم أيضًا بريخت *Brecht* وبيكيت *Beckett* للمسرح العربي؛ كما استضاف أيضا العرض الأول للمسرحية المصرية المميزة. *الفرافير*، ليوسف إدريس عام ١٩٦٤)؛

Brown, "The Effervescent Egyptian Theatre", 333.

حول إدريس، انظر

Abdel Wahab, Modern Egyptian Drama.

(٧٩) حول وصول وتأثير هذه الاتجاهات، انظر

El-Demerdash, "Dix années de theater dans la république arab unie," 135-36.

(٨٠) أحد الأمثلة الجيدة هي مسرحية ميخائيل رومان اللاذعة ***الوافد*** (١٩٦٥)، والتي يصل فيها ضيف إلى فندق. حيث يهينه البيروقراطيون الذين يتكدسون في المكان ويحرمونه من الطعام، فيلقي خطبة عصماء طويلة وفي النهاية يتم التخلص منه. تَرجمت مسرحية رومان ***الوافد*** بالإضافة إلى مسرحيتَين رمزيتَين أخريتَين في نفس الفترة (***السلطان الحائر*** للحكيم ***رحلة خارج السور*** لرشاد رشدي)

Abdel Wahab, Modern Egyptian Drama.

انظر أيضًا

Al-Rai, "Arabic Drama since the Thirties," 379-81 and 387-88.

(٨١) انظر، على سبيل المثال

Bates, "Shakespeare in Latvia."

محاكاة تهكمية ساخرة لاستخدام شكسبير الذي يظهر في ***Ali and Nino***، وهي رواية ظهرت في عام ١٩٣٧ لـقربان سعيد ***Kurban Said (Lev Nussimbaum)*** وتدور أحداثها في مدينة باكو ***Baku*** [عاصمة أذربيجان –م.] بعد الثورة الروسية: حيث تدعم الجميلة الجورجية المسيحية نينو كوبرافا ***Nina Kuprava*** محاولة زوجها المسلم علي ***Ali*** في إقناع دبلوماسيين زائرين بأن أذربيجان تستحق استقلالها، مؤكدين لهم أن بناء مسرح أزيري ***Azeri*** القومي قد اكتمل وأن مسرحية ***هاملت*** سوف تُؤدى عليه "بلغتنا التترية" بداية من الأسبوع القادم. انظر

Said, Ali and Nino, 218.

(82) Selaiha, "Royal Buffoonery."

سوف يتم بحث إنتاج المسرحية الأخيرة، الذي أخرجه السيد بدير ومن بطولة كرم مطاوع، في الفصل الثالث.

(83) Brown, "The Effervescent Egyptian Theatre," 337.

(٨٤) الحكيم، ***عودة الوعي***، ٦٤.

الفصل الثالث

المشكال العالمي:
كيف حصل المصريون على هاملتهم، ١٩٠١ـ ١٩٦٤

هل تتذكر أول لقاء لك مع مسرحية *هاملت*؟. اطرح هذا السؤال على أصدقائك أو طلبتك. هل كانت بيتًا اقتبسه أحدهم في محادثة، تلميحًا أدبيًّا، مقتطفًا للقراءة في المدرسة، عرضًا مسرحيًّا، أم فيلمًا؟. تبلغ المسرحية درجةً من الشيوع والذيوع حتى إن القليل من معجبي شكسبير – سواء كانوا باحثين محترفين، أو طلبةً جامعيين، أو هواةً مرتادين عَرَضِيّين للمسرح – يستطيعون تحديد لقائهم الأول معها.

ويزعم محمود أبو دومة (المولود في عام ١٩٥٣) أنه يستطيع ذلك، فقد أعاد الكاتبُ والمخرجُ المسرحيّ السكندريّ النظرَ في المسرحية مراتٍ متعددة – سوف يجري تحليل مسرحيته *رقصة العقارب* (١٩٨٩) المستوحاة من مسرحية *هاملت* في الفصل السادس– وعندما سُئل عن مصادر مسرحية *هاملت* ونماذجه التي تعامل معها كانت هذه إجابته:

> لم أقرأ المسرحية بالإنجليزية مطلقًا، لأن لغتي الإنجليزية لا تسمح لي بفهمها. ولكن عندما كنت شابًا، شاهدت فيلمًا روسيًا بالأبيض والأسود: كان فيلم *جاملت* *Gamlet*، بدون ترجمة عربية مصاحبة. شاهدت هذا الفيلم أكثر من عشر

> مرات، مثل شابٍ أصم. المرة الأولى التي قرأت فيها ***هاملت*** كانت ترجمة محمد حسن الزيات، مصحوبةً بمقدمةٍ كبيرة. في ذلك الوقت لم أكن قد سمعت عن مسرحية توم ستوبارد Tom Stoppard:
>
> [*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*]. لم يكن لديّ فكرة عن نُسخ [المسرحية] أو [حتى] ما الذي تعنيه هذه الكلمة(١).

يثير هذا بالفعل تساؤلاتٍ عن النموذج القياسيّ لكيفية تعامل كاتبٍ في مجتمعٍ ما بعد استعماريٍّ مع عملٍ كلاسيكيٍّ غربيّ. لم يكن "النص" الذي استشهد به أبو دومة باعتباره المرة الأولى التي يتعرض فيها لشكسبير مسرحيةً بريطانية بل فيلمًا روسيًّا، وهو فيلم ***Gamlet*** لـ جريجوري كوزنتسيف ***Grigory Kozintsev***، وينقل الوصفُ المنمَّق الذي استخدمه أبو دومة ("أكثر من عشر مرات"، "مثل شاب أصم") الطبيعةَ الإنشائية للتجربة. يفهم أبو دومة لاحقًا ما هي الإصدارات والتفسيرات، ثم يسعى لمزيدٍ من الخبرات المعرفية – ترجمة، مقدمةً علمية، قراءاتٍ وكتابات أخرى – لمزيد من التفاعل مع شكسبير، ولكن تفسير كوزنتسيف يبقى حاسمًا. وعندما يتأمل من كان "شابًا أصمَّ" في موسيقى ***هاملت*** (كما سنرى من مسرحيته المستوحاة التي سيكتبها في النهاية)، فإنه يسمع لحنًا سياسيًّا.

لماذا انبهر جيلان من المثقفين المصريين للغاية – وكانوا على أتم الاستعداد للانبهار – بفيلم كوزنتسيف؟. سيستكشف هذا الفصل "أفق توقعات" محبي المسرح المصريين في عام ١٩٦٤، متسائلا عن أنواع *الهاملتات* التي من المرجح أنهم كانوا يعرفونها أو يتوقعونها،(٢) وذلك في متابعة للعمل على البناء التاريخيّ الذي بدأ في الفصل السابق. ليست مهمتي هنا دراسة كل

الترجمات العربية لـــمسرحية ***هاملت*** – فقد أُجريت أكثر من خمس عشرة دراسة عليها – أو تصنيف جميع العروض المسرحية التي عُرضت في العواصم العربية. فالفكرة بالأحرى هي إعادة تركيب أكثر التفسيرات أهمية وأكثرها مثولا في الأذهان، الأعمال التي استقرت في الذاكرة الشعبية وأصبحت من اللبنات الأساسية لتراث مسرحية ***هاملت*** العربية.

ما بعد كاليبان

تعتبر إعادة التركيب التفصيلية هذه ضرورية لأن العالم العربي ليس ببساطة مكاناً "ما بعد استعماريٌ". إن نقد ما بعد الاستعمار، الذي ترسخ في الرؤى التحليلية النفسية لـــفرانز فانون *Fanz Fanon*(*)، يميل إلى أن يتصور التطويع الأدبي البَيْنَثقافي على أنه صراعٌ بين أبٍ وابن. فكاتب ما بعد الكولونيالية مجبرٌ على الصراع مع أصلٍ له مصداقيةٌ مقدسة. إنه موهوبٌ حديث العهد قادمٌ من خلفيةٍ أقل مكانةً؛ حيث يضاعف المجال البَيْنَثقافي غير المتكافئ من قلقه حيال الوقوع عرضةً للتأثر ويوحي إليه دائمًا ببـــذل جهودٍ إبداعيةٍ متعاظمة. هذه الديناميكية الأوديبية تعزز المجاز الذي لا يزال معيارًا للتلقي– الاحتياز – التخريب ما بعد الاستعماريّ: نضال كاليبان لتعريف نفسه في مواجهة بروسبيرو. "لقد علّمْتَني الكلام"، هكذا يقول ساكن الجزيرة في مسرحية شكسبير ***العاصفة*** *Tempest* في مواجهة مستعمرِه، وردّدَ كُتّاب الكاريبي وفيما بعد باحثو أميركا الشمالية في أدب ما بعد الاستعمار صدى كلماته ببراعة، حيث يضيف "وما استفدته من هذا/هو أن أصب عليك اللعنة"(٣).

(*) فرانز فانون (١٩٢٥-١٩٦١) أفريقي-فرنسي مولودٌ فـــي جزيـــرة المارتنيـــك بـــشرق الكاريبي الخاضعة للسيادة الفرنسية، وهو طبيب نفسي، وثوري، وفيلسوف، وكاتب أثـــرت كتاباته في دراسات ما بعد الاستعمار، والنظرية النقدية، والماركسية. كان فانون راديكاليًّـــا حول ما يتعلق النتائج الثقافية والاجتماعية والإنسانية للتحرر من الاستعمار – م.

على أي حال، فالنموذج الثنائي غير مناسب في حالة العرب (في الحقيقة، وكما أعتقد، في معظم حالات احتياز شكسبير غير الناطقة بالإنجليزية). فعلى عكس كاليبان، لم ينضج العرب المثقفون في القرن العشرين على جزيرة ثقافيةٍ، لم يقمعهم/ يلهمهم مصدرٌ أدبيٌّ ثقافيٌّ مهيمنٌ وحيد. بدلا من ذلك، فإن تخلفهم (إذا كانت الكلمة لا تزال صالحة للاستعمال) تكوّن بسبب دخول عالم مأهولٍ بالفعل *بوفرةٍ* من المذاهب الدرامية والأدبية المتنافسة. لم يحدث تعرُّفهم على شكسبير، كما سنرى، في الأصل أو في المقام الأول على يد البريطانيين، وفي معظم الحالات لم يتضمن خبرةً مباشرةً مع نصوص شكسبير، فالمفسرون العرب لشكسبير الأقل شبهًا بـــكاليبان والأكثر شبهًا بـــهاملت ممزقون بين المطالبات بمنافسة شخصية الأب (كلاوديوس، الشبح، وحتى اللاعب وبولونيوس)، وقد أثراهم وأربكهم الميراث المتعدد منذ البداية.

وتعتبر مصر أكثر الأمثلة أهمية، لأنها اجتذبت موجاتٍ من المهاجرين العرب الموهوبين في أواخر القرن التاسع عشر وأصبحت المصدرَ الرئيسيَ للثقافة لبقية العالم العربي في القرن العشرين. ورغم احتلال البريطانيين لها لسبعين عامًا (١٨٨٢-١٩٥٢)، فقد استضافت مصر خليطًا متنوعًا من التأثيرات الثقافية، وخرجت بعد الاستقلال برؤيةٍ أكثر عالميةً من رؤية ما بعد الاستعمار. تستعيد الكاتبة المصرية - البريطانية أهداف سويف ذكرياتها عن القاهرة في أيام شبابها لتصف مشهدًا أطلقت علية ميزاتيرا ***Mezzaterra***، وهو ملتقى ثقافيٌّ عالميٌّ مناقضٌ تحديدًا لجزيرة كاليبان:

> أن تكبر كمصريٍ في الستينيات يعني أن تكبر كمــسلم/ كمسيحيٍ/ كعربيٍ/ كأفريقيٍ/ كمتوسطيٍ/ كغير منحــاز/ كاشتراكيٍ ولكن سعيد برأسمالية ضيقة النطــاق... فـــي

> القاهرة وفي أي ليلة بإمكانك أن تذهب لترى أفلامًا عربية، أو إنجليزية، أو فرنسية، أو إيطالية، أو روسية. في أحد الأسابيع كان الفيلم الروسي ***هاملت*** يُعرض في سينما أوديون، وفيلم ***هاملت*** لكريستوفر بلامر *Christopher Plummer* [من إنتاج الـ *BBC*] يُعرض في سينما قصر النيل، ومسرحية ***هاملت*** لكرم مطاوع تُعرض على المسرح القومي المصري... بالنظر إلى الوراء، أتصور هويتنا في الستينيات باعتبارها نقطة التقاءٍ رحبة، أرضٌ مشتركة ذات طرق واسعة إلى مناطق نائية غنية بالكثير من التقاليد(٤).

تقدم ذكريات سويف (المولودة عام ١٩٥٠) وهي من معاصري أبو دومة، بديلا عن مصدره الوحيد، وهو روايته عن بدايات لقائه بمسرحية ***هاملت*** لشكسبير(٥). لا أحد منهما، على أي حال، يمنح امتيازًا ما لهويةٍ ما بعد استعمارية أو لمجموعةٍ من المؤثرات.

استثناءان مؤثران: شاهين وسعيد

بالطبع، بعض الكتاب يفعلون ذلك، فبالنسبة لبعض العرب الذين كانوا على اتصالٍ مباشر مع مُحتلي مصر البريطانيين، كانت المعرفة الأولى بشكسبير في الحقيقة مشروطةً بجدلية بروسبيرو - كاليبان للهيمنة الاستعمارية والاحتياز المخرِّب. على سبيل المثال، يتفق المخرج السينمائي يوسف شاهين (١٩٢٦-٢٠٠٨) والناقد إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣) على تذكر شكسبير باعتباره ساحة قتالٍ يجري عليها تأكيد الهوية وبداية تطور الشخصية الفنية الراشدة. يصل شكسبير إلى الفصول الدراسية ويستدعي

"الكتابة مرة أخرى"[٦] بصورة عابثة أو عدائية. وقد درس كلٌّ من شاهين وسعيد في فيكتوريا كولدج، وهي مدرسة النخبة ذات الإدارة البريطانية، في فرعيها بالإسكندرية والقاهرة، على الترتيب[٧]. وعبَّر كلٌّ منهما بطريقةٍ مسرحيةٍ عن لقائهما بشكسبير ورَوَيَا القصص المتمحورة حول مسرحية *هاملت*، وبالتحديد حول مشهد الحجرة.

كان يوسف شاهين (والذي عُرف فيما بعد بـ جو) طالبًا في فيكتوريا خلال الحرب العالمية الثانية، وتمحور الفيلم الأول في ثلاثية سيرته الذاتية *إسكندرية ليه؟* (١٩٧٨) حول مهمة "حفظ خطاب شكسبير"[٨]. إنه عام ١٩٤٢، يجلس يحيى، الأنا لدى شاهين (قام بدوره محسن محيي الدين) في حصة اللغة الإنجليزية، التي يسودها مرحٌ صاخبٌ بين الطلبة، ويشاهد زميله يغش "بتسميع" مناجاة هاملت "أكون أو لا أكون" - حيث جرى نسخها بالحروف العربية على السبورة![٩] قام يحيى هنا ليؤدي المهمة، وأعلن بالعامية المصرية أنه سوف يقوم بالتسميع "بدون النظر للسبورة" ومن مقطع آخر غير الذي أُسند إليهم حفظه "مشهد الأم" (مشهد الحجرة)،[١٠] وينبهر الزملاء والمعلم تمامًا بإلقائه[١١].

استبدل يحيى بمناجاةٍ هائمة أكثرَ أبيات هاملت مباشَرَةً وثباتًا في المسرحية، وأكثر من ذلك، ألقاها بلغةٍ عربيةٍ أدبيةٍ ممتلئة بالشغف بدلا من لغةٍ إنجليزية ذات لكنة،[١٢] ولهذا حوَّل أداءه الواجب المدرسي الروتيني ليشمل شخصية الأم ولسان حال أمه هو نفسه - وكلاهما مدانٌ بصرامة في مدرسة للبنين، تُعلِّم بالإنجليزية فقط[١٣]. بدأ خطاب مسرحية *هاملت* سن بلوغ يحيى باعتباره رجلا مثليًّا،[١٤] وأطلق أيضًا مسيرته المهنية في الفن: تم انتخابه كرئيسٍ لنادي المسرح الطلابيّ وسرعان ما أُرسل لدراسة التمثيل في مسرح باسادينا بكاليفورنيا ***Pasadena Playhouse***. وينتهي الفيلم به محدِّقًا

في تمثال الحرية من على سطح سفينة بخارية متوجهة إلى نيويورك، كأنما حرره احتيازُ شكسبير لكي يطور صوته الفنيّ في الفضاء الإبداعيّ الطبيعيّ للولايات المتحدة بدلا من عاصمة الإمبراطورية.

جرى أداء نسخة أكثر قتامة من هذه القصة في مسرحية ***خارج المكان*** ***Out of Place***، والتي تُسجل مذكرات إدوارد سعيد في عام ١٩٩٩. عندما كان طفلاً، كانت أول مواجهة بين سعيد ومسرحية ***هاملت*** من خلال اقتباسٍ صارمٍ قاله والده ("لا تكن مدينًا ولا دائنًا")، وهو استخدامٌ متسلطٌ لشكسبير قدم إنذرًا لسعيد بالنسبة لتعاملاته داخل الفصل. التحق سعيد بكلية فيكتوريا في عام ١٩٤٩، بينما كان فَقْدُ فلسطين يضرب السياسة المصرية في مقتل ويوصل التوتر الثوريّ إلى نقطة الغليان[١٥]. ميز شجارٌ حول مسرحية ***الليلة الثانية عشرة*** ***Twelfth Night*** يومَه الأول: بعد أن أسهب زملاؤه في وصف أحد المشاهد بـــ"إباحية فاضحة"، تحرك المعلم من مقعده مترنحًا في سخط مثل مالفوليو، "رجلٌ عريض المنكبين قويُّ البنية يخبط خَبْطَ عشواء باتجاه صبيين منمنمين".. "يتراقصان بخفة بعيدًا عنه"[١٦]. في السنة التالية، حدث شجارٌ مماثل حول شكسبير (سواء ما إذا كان لتخصيص درس اليوم للسونيتات أو لوالتر سكوت ***Walter Scott***) أُوقِفَ إدوارد على إثره لمدة أسبوعين، مما عجّل بعد جلدٍ "تمهيدي" بسوط الركوب الخاص بوالده، بنقله إلى مدرسة جبل هيرمون ***Mt. Hermon*** بولاية ماساتشوستس،[١٧] فقد أدت محاولات المدرس العنيفة الاستعمارية المتأخرة والغريبة إلى عنف الوالد الحقيقي، ثم إلى النفي.

جاءت المواجهة التي حررته من تجربةٍ في الطفولة مع مسرحية ***هاملت***. فقبل زيارة جون جيلجود ***John Gielgud*** للقاهرة، اقترحت والدة إدوارد أن يقرءا معًا مسرحية ***هاملت*** بصوتٍ مرتفع من مجلدٍ واحد لشكسبير

"كان تجليده بالجلد المغربي الأحمر، والورق الرقيق المُعرَّق الذي طُبع عليه الكتاب، يجسدان بالنسبة لي كل ما هو فخم ومثير في أي كتاب"[١٨]. أشار سعيد إلى مشهد الحجرة باعتباره لحظة من الحميمية الخاصة، ولم يَخُض في الآثار المترتبة على لعبه دور هاملت وأمه دور جيرترود على والدته– عنف الأبيات وتحولها إلى التقريع الأخلاقي، لمرة واحدة، منَ الذي لم يكن أبدًا ابنًا صالحًا بما يكفي (يتحدث سعيد عن "الانحراف الغبي لحياتي")،[١٩] فقد وصف بدلا من ذلك "مساءات *هاملت*" التي قضياها معًا باعتبارها لحظاتٍ من التقدير سوف تقوِّيه لأعوامٍ قادمة. شعر إدوارد بالخزي كطفلٍ بسبب الانجذاب الجسدي لــ "جيلجود وللشاب الأشقر الذي لعب دور ليرتس... كانوا أبطالا بريطانيين، على كل حال"[٢٠]. ولكنه بدأ في الولايات المتحدة بتحويل حرجه الاجتماعي إلى استقلالٍ ثقافيّ. وعندما يجد صوته النقديّ، سيكون ثانيةً من خلال شكسبير[٢١].

تُظهر روايتا السيرة الذاتية المتوازيتان اللافتتان للنظر لكل من شاهين وسعيد قوةَ النموذج الأدويبي ما بعد الاستعماريّ، كما تكشفان عن خصوصيته بالنسبة لطبقةٍ اجتماعيةٍ مصريةٍ محددة (أو بالأحرى، عربيّة عالميّة) في لحظةٍ تاريخيةٍ استعماريةٍ متأخرةٍ ومحددة، وعلى مستوى كلٍّ من السيرة الذاتية والفلسفية، تعتبر هاتان القامتان العاليتان الدوليتان الاستثناء، وليس القاعدة، فقد أتى هذا التعرض لشكسبير، خلافًا لتجربة أي شخص آخر، بشكلٍ مباشر على أيدي بريطانية استعمارية، وعندما تم التحرر من الاستعمارِ كانا خارج البلاد بالفعل. كان خطاب البناء الذاتي لهما موجهًا بشكلٍ كبير للجمهور الغربي (مذكرات سعيد كُتِبت بالإنجليزية، وثلاثية شاهين أنتجتها شركة مصر للأفلام الدولية وعُرضت لأول مرة في برلين). ولا يجب أن تؤخذ ذكرياتهما عن الماضي باعتبارها ممثلة عن تجربة العرب النموذجية مع شكسبير.

بصورةٍ شاملة، سنجد أن من المفيد أن نخرج نموذج بروسبيرو - كاليبان من أذهاننا، فلا يُعامل شكسبير في الشرق الأدنى العربي على أنه استيرادٌ خطِرٍ ليجري مقاومته أو تخريبه[٢٢]. فقد تم فهمه منذ البداية، على أنه مؤلِّفٌ عالميّ وليس بريطانيًّا. وكما حدث في بلدان أخرى كثيرة، (من ضمنها إيطاليا، وإسبانيا، وهولندا، وروسيا، وجميع دول أوروبا الشرقية) كانت المحاولات الأولى لإعادة كتابة مسرحية *هاملت* على أيدي الفرنسيين، وشكّلتْها المعركة بين الذوق والطبيعة التي تعصف بالمسارح في باريس القرن التاسع عشر. وفيما بعد اتصل المفسرون العرب لمسرحية *هاملت* بالتراث الأنجلو - ألماني لنقد الشخصية، باهتمامه العميق بنفسية هاملت. وحتى بعد عام ١٩٥٢، لم تهدف التنويعات حول هاملت أن "تكتب مرة أخرى" لـ "أصلٍ" بريطانيّ؛ فلم يكن القلق حيال الهيمنة الثقافية لمستعمرٍ سابق ببساطة قضيّةً مهمة، بل كانت القضية الأكثر أهمية هي البيئة السياسية الأوسع للحرب الباردة والمجموعات المتعددة للنماذج الفنية (من الاتحاد السوفييتي، أوروبا الشرقية والغربية، الولايات المتحدة، وحتى أميركا اللاتينية والهند)، حيث فرضَ هذا السياق المضطرب نفسه على الحوار والمنافسة.

وقادني هذا التاريخ إلى طريقة جديدة لتنظير تلقي شكسبير واحتيازه. أريد أن أفترض، أن من الأفضل أن ننظر إلى إعادة الكتابة العربية لمسرحية *هاملت*، على أنها استجابة كاتب *لمشكال عالمي* دخل إليه العديد من المصادر والنماذج، فهي ليست تفاعلا في علاقة فردية مباشرة مع النص "الأصلي" لشكسبير، ولا علاقةً ثنائيةً بين ثقافة المستعمِر باعتبارها "مصدرًا" وثقافة المستعمَر باعتبارها "هدفًا". واستجاب معظم الباحثين والمعلمين

لشكسبير العربي بهذه الطريقة – من خلال تركيبة مقارنة النص ب بالنص أ ووضع النص ب في السياق ص، وترسخت هذه العادات التفسيرية والتعليمية، وأثمرت العديد من القراءات المنتجة. ولكن لا يمكن فهم إعادات كتابة مسرحية ***هاملت*** في بقية هذا الكتاب ببساطة من خلال هاتين القوتين، نص شكسبير من جهة والبيئة العربية الاجتماعية الثقافية والسياسية من جهة أخرى، فنحن نحتاج إلى وصف أكثر كثافة. واجه معيدُ الكتابة العربي بين هاتين المجموعتين من المحفزات وفي علاقة متغيرة باستمرار مع كل منهما مصفوفةً محيرةً من نصوصٍ متناصةٍ *أخرى* – شظايا من التفسيرات بألوانٍ وأشكالٍ ودرجاتٍ متنوعة من الوضوح، وألقت مصادفات التاريخ والسِّيَر الذاتية الضوءَ على هذه الشظايا وعلى دورانها في أنماطٍ دائمة التحول، مما تسبب في دوران المشكال. وفي لحظةٍ ما، ستبدو بعضُ الشظايا بارزةً والأخرى مبهمة بسبب تنوع السياساتِ الدولية، والتقاليد الأدبية، والموضات الثقافية، والتربية الفردية، والإحساس. يُلهم ترتيب المشكال المحدَّد لهذه الشظايا، الاستجابة الإبداعية لمعيدي الكتابة العرب ويحددها بشكلٍ مباشر، أكثر من أي كلماتٍ كتبها شكسبير.

وتكمن قوة نموذج المشكال العالمي، كما آمل أن أوضح، في أنه يستعيد إلى العرض نصوصًا متناصَّة سبق أن اختفت. سيبدأ منهجي في إعادة التشكيل بعمليْن عربييْن لتناول *هاملت* مُستَمَدَّيْن من الفرنسية، وهما نسختان يستعيدهما (وقد يسخر منهما) المثقفون العرب بصورةٍ واسعة حتى اليوم، وسوف يتطرق إلى تأثير ترجماتٍ وعرُوضٍ مأخوذة عن مصدرٍ إنجليزي، ويخوض أكثر في مشكلة شخصية هاملت ونفسيته. وتساعد هذه النسخ المتنوعة المُستمدة من الفرنسية والإنجليزية في تشكيل توقعات المصريين عن مسرحية شكسبير وأبطالها؛ وهي توقعاتٌ تمحورت كلها حول "خطابات هاملت العظيمة" وقدمت مناسباتٍ عديدة للخطابة. وسوف أتحول

بعد ذلك إلى بعض المصادر الفنية الجديدة التي أصبحت متاحة بعد الاستقلال وبعد تقارب جمال عبد الناصر مع الكتلة الشيوعية في منتصف الخمسينيات؛ فقد جلب هذا التحول السياسيّ نماذج شكسبير السوفييتية والشرق أوروبية التي تميل وجهة نظر حاضر ما بعد الحرب الباردة إلى أن تخفيها،(٢٣) وكان فيلم "هاملت الروسي" هو الأكثر تأثيرًا بصورة خاصة، وهو الذي ذكره أبو دومة وسويف أعلاه، من إخراج جريجوري كوزنتسيف عام ١٩٦٤. ثم سأختتم الفصل بنظرة على عرضٍ مهم لمسرحية ***هاملت*** افتتِح في القاهرة في ديسمبر/كانون الأول ١٩٦٤؛ فقد كشف التلقي النقدي له عن التأثير المبكر لهذه المؤثرات السوفيتية والشرق أوروبية والقوة المستمرة للنماذج الأخرى، بينما جرب المؤولون العرب في اتجاه تطوير مسرحية ***هاملت*** مختلفة خاصة بهم.

"تتجه صوب فرنسا من جديد"

أجرى عدد من الباحثين دراساتٍ عن السبعين عامًا الأولى من الأعمال التي تناولت شكسبير العربي. يقارن معظمهم الترجمات المتتابعة؛ من وجهة نظرٍ غائية، ويحكون عن تطور المعالَجات "البسيطة، التافهة، وغير الدقيقة"(٢٤) المتقارب بشكلٍ متخبط في فترة الثمانينيات باتجاه ترجماتٍ عربيةٍ أكثر دقة وقابلية للقراءة. ولحرصهم على تمييز أنفسهم عن أسلافهم، وبخ هؤلاء النقاد ذوو العقلية الأدبية المترجمين العرب على "سوء فهم" و"سوء تفسير" نقاط مهمة في النص الأصليّ لشكسبير،(٢٥) فهم إمَّا تغاضوا عن وظيفة شكسبير الأولى في العالم العربي أو استنكروها: اعتباره نصًّا يقدم لرجال الأعمال الشوام المهاجرين الذين يسعون لملء المقاعد في مسارح مصر الجديدة.

وفي الآونة الأخيرة، بدأ عددٌ قليلٌ من الباحثين في تطبيق رؤى بيير بورديو *Pierre Bourdieu* السوسيولوجية على حركة احتياز شكسبير

بالعربية(*) وألقى عملهم الضوء على الحركة منذ الاستخدامات المبكرة لنصوص شكسبير التي كانت تهدف إلى الربح التجاري وحتى المحاولات الأخيرة لتَبَنِّي تسلسلٍ هرميّ من القيم الجمالية والسياسية المستقلة عن قوى السوق الطبيعية. من هذه الزاوية، أصبح من الأكثر أهميةً دراسة السياقات التجارية والأيديولوجية، التي جرى من خلالها تطوير الأفكار المختلفة وتقديرها، ومن الأقل أهميةً تكرار معيار واحد لتقييم الترجمات المتنافسة(٢٦).

يعتبر طانيوس عبده (١٨٦٩-١٩٢٦)، مؤلف أول معالَجة لـمسرحية ***هاملت*** بالعربية،(٢٧) هـو النموذج المفضـل لكلتا المجموعتين من الباحثين – الولد المجلود بالسوط بسببْ المعلمين والظاهرة الاجتماعية الثقافية بالنسبة للسائرين على نهج بورديو – فقد ترجم عبده من الفرنسية مثل كل "المعرِّبين" من جيله، وتميل كلتا المجموعتين إلى ذكر هذه الأصول الفرنسية ثم التغاضي عنها. ومع هذا فقد ساعدت هذه الجذور على توضيح نص عبده الذي نتج عنها، والطبيعة الأوبرالية لأعمال شكسبير العربية المبكرة،

(*) بيير بورديو (١٩٣٠-٢٠٠٢) عالم اجتماع فرنسى، أحد الفاعلين الأساسيين بالحياة الثقافية والفكرية بفرنسا، أحدث فكره تأثيرا بالغا فى العلوم الإنسانية والاجتماعية منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين. من أهم المفاهيم الأساسية لدى بورديو، أن الفاعلين المسيطرين، فى نظره، بإمكانهم فرض منتجاتهم الثقافية (مثلا ذوقهم الفنى) أو الرمزية (مثلا طريقة جلوسهم أو ضحكهم وما إلى ذلك). فللعنف الرمزى- أى قدرة المسيطرين على حجب تعسف هذه المنتجات الرمزية و، بالتالى، على إظهارها على أنها شرعية – دورٌ أساسى فى فكر بيير بورديو. معنى ذلك أن كل سكان سوريا، مثلا، بما فيهم الفلاحون سيعتبرون لهجة الشام مهذبة أنيقة واللهجات الريفية غليظة جدًّا رغم أن اللهجة الشامية ليست لها قيمة أعلى فى حد ذاتها، وإنما هى لغة المسيطرين من المثقفين والساسة عبر العصور وأصبح كل الناس يسلِّمون بأنها أفضل وبأن لغة البادية رديئة. تعد هذه العملية التى تؤدى بالمغلوب إلى أن يحتقر لغته ونفسه، وأن يتوق إلى امتلاك لغة الغالبين أو غيرها من منتجاتهم الثقافية والرمزية أحد مظاهر العنف الرمزي. – م.

والأسلـــوب المبكر للمسرح المصري بصفة عامة. تبين أن معظم التحريف أو التكييف المنسوب لعبده، يرجع إلى جذوره الفرنسية التي جرى التغاضي عنها حتى اليوم.

شكسبير الأوبرالي

حتى القرن التاسع عشر، قدم المسرح الفرنسي لغة جميلة و"لوحات حية"، وليس تفاعلا بين الشخصيات، فالتمثيل الفرنسي

> كـــان لا يـــزال "إبريق شاي" بالنسبة للكلاسيكية الجديدة أو تنويعة حماسية، حيث يقف الممثل الذي يلقي الخطاب في مقدمة المسرح ويؤدي دوره بطريقة خطابية موجهـــة للجمهور. بينما يقف بقية الممثلين خلفه على المسرح، في شكل نصف دائرة... غرف *المساهمون* فـــي الأكاديميـــة الفرنسية بإعادة الأداء مرة ثانية، مكررين خطبهم خارج السياق عندما يستحسن الجمهور إلقاءهم[٢٨].

خلقت مسرحيات شكسبير الازدواجية في التفسير، فقد اعتبره النقاد منذ فولتير فصاعدًا "همجيًا مخمورًا"، يفيض بالعبقرية ولكنه يفتقر إلى الذوق[٢٩]. مع هذا، فهو مولعٌ بالأوبرا الإيطالية، فتشبث الكتاب الفرنسيون بالإمكانيات الأوبراليـــة لنصـــوص شكسبير. بدأ أداء مسرح أواخر القرن الثامن عشر بـــ "محاكاة" جان- فرانسواز دوسي ***Jean-François Ducis*** (١٧٣٣-١٨١٦) [كاتب ومعالج لأعمال شكسبير-م.]، الذي تباهى بعدم معرفته بالإنجليزية بالمرة "*point l'anglois*"[٣٠]. ومنطلقًا من مقتطفات وتلخيصات أنطوان دو لا بلاس ***Antoine de La Place*** (١٧٠٧-١٧٩٣) [أول مترجم لأعمال شكسبير

إلى الفرنسية بعد فولتير -م.]، اجتهد دوسي لإنتاج معالجات مقبولة ولائقة ولكنها "شكسبيرية" لـــمسرحيات ***هاملت*** (١٧٦٩)، ***روميو وجولييت***، ***والملك لير***، ***وماكبث***، ***وعطيل***، ***والملك جون***[٣١]. حوّل دوسي مسرحية ***هاملت*** إلى نص عن طاعة الوالدين[٣٢] وذريعةً لأداء عرض بصريّ مفصل، مقدمًا ممثلين إضافيين وتوازنًا كلاسيكيًّا جديدًا. (أيضًا جعل من أوفيليا "*Ophélie*" كلمةً مألوفةً في فرنسا)[٣٣]. بالنسبة لـــ دوسي ومن جاء بعده،

> كان الإجراء المتبع هو تخفيض وتنظيم النص، مع مضاعفة العظات من أجل التفاخر. كان شكسبير الفرنسي، في كلمةٍ واحدة، أوبراليًّا، وقد دخل المسرح من خلال الوعظ الذي جعلته الأوبرا بصريًّا ووفرت خشبة المسرح الكبيرة المؤثرات العاطفية، والمشاهد المفصلة والواقعية، وإضافة التمثيل الصامت والباليه. وعندما راج اسم شكسبير في فرنسا، كانت باريس المتابعة للموضة مدمنةً للأوبرا الإيطالية، واستكمل المسرح عرض أعماله لأن بإمكانه أن يكون الوسيلة المناسبة لهذا النوع من الترفيه[٣٤].

انتقلت النزعة الأوبرالية إلى مصر، ومثَّلَتْ الأوبرا الإيطاليـــة بـــشكل جماهيريّ حملات التحديث التي بدأها حكام مصر منـــذ تفـــويض جـــوزيبي فيردي ***Giuseppe Verdi*** بكتابة أوبرا ***عايدة*** ليفتتح بها الخديوي إسماعيل دار أوبرا على الطراز الإيطالي في سبعينيات القرن التاسع عـــشر[٣٥]. حـــددت الأساليب الفرنسية والإيطالية شكل التمثيل المصري: حُذِفَتْ الجُمل الحوارية، وأُلقيت المونولوجات والخطب الأخرى مثل الأغنية الأوبرالية، بشكلٍ مواجهٍ للجمهور، وغالبًا بصوت صارخ[٣٦].

لخَص الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧) - أحد الرواد - هـذا الاتجاه، وهو يُعَدُّ من المصريين الأوائل في الوسط المسرحي الـذي كـان يهيمن عليه في الغالب مسيحيون سوريون ولبنانيون مهاجرون، كان مقـرئ القرآن المشهور الذي تحول إلى مُغَنٍّ يلقب بـ "كاروزو الشرق" على اسـم معاصره الإيطاليّ الأصغر سنا، تينور إنريكو كاروزو *Enrico Caruso*؛[٣٧] كما ساعدت شعبيته على حفظ مكانة المسرح الغنائي باعتباره شكلا دائمًا في المسرح المصري وفي السينما المصرية أيضًا في نهايـة المطـاف، وقـام حجازي بتمثيل أدوار البطولة في عدد من مسرحيات شكسبير كما في رؤى مختلفة من أوبرا ***عايدة***، ***أندروميكي*** *Andromaque* لـ جين راسـين *Jean Racine*، ***حورس*** *Horas* لـ بيير كورنيي *Pier Corneille*، ***برج نيسل*** *La Tour de Nesle* لـ ألكسندر دوما *Alexandre Dummas*، ***أنجلـو ومـاري تودور*** *Anglo and Marie-Tudor* لـ فيكتور هوجو *Victor Hugo*، ***الأفريقي*** *l'Africaine* لـ يـوجين سـكريب *Eugène Scribe*، ***الأيتـام*** *Les Deux Orphelines* لـ أدولف دونيري *Adolphe d'Ennery*، و **غادة الكاميليا** *La Dame aux Camélias* لـ ألكسندر دوما الابـن *Alexandre Dumas, fils*. وصبغ كلا منها بأسلوبه المتميز.

> كان حجازي يبدل بين الخطابة والغناء عند أدائـه لأحـد أدواره؛ خلق هذا شعبيةً للمسرح الغنائي. أطلق معاصرو حجازي على هذا النوع مصطلح *أوبرا*، وهو مـصطلح صاغه إسكندر فهمي، الذي لاحظ "أنه قـد أبعـد الفـن الدرامي على نحو فعال". قد يميل المرء لإطـلاق اسـم أوبريتات *operettas* على هذه الأعمال، التي لـم تكـن ترجمات محرَّفة لأعمال أوروبية ميلودرامية، وتراجيدية، ودرامية، وأوبرالية معينة[٣٨].

عبده يأخذ عن دوما Dumas

على الوجه الآخر لهذه الخلفية، يسهل فهم مسرحية *هاملت* لـــ طانيوس عبده، وهي أقدم نسخة عربية باقية[٣٩] من المسرحية، فقد كتبها عبده بتفويض من إسكندر فرح، مالك "التياترو المصري" بالقاهرة ومدير فرقته، حيث جرى تفصيل الدور الرئيسي لحجازي البالغ من العمر ٤٩ عامًا، والذي يضمن مجرد وجوده ضمن فريق العمل في مسرحية نجاحها التجاريّ. ينفصل حجازي فيما بعد عن إسكندر فرح ويكون فرقته المسرحية الخاصة تحت اسم دار "التمثيل العربي" في ١٩٠٥، آخذًا مسرحية *هاملت* معه: كان معجبوه أوفياء، وكانوا يعرفون ماذا يريدون. قيل إنه عندما أذعن حجازي لضغوط الثقافة الرفيعة وحاول أن يؤدي مسرحية *هاملت* بدون غناء، قام الجمهور تقريبًا بأعمال شغب، ولتهدئتهم، جرى تفويض الشاعر المحترم أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) لكتابة أغنية جديدة وتم دمجها في العروض المستقبلية[٤٠]. سَجَّلَ حجازي الأغنية فيما بعد، وهي مرثية تبدأ بـــ "دهرٌ مصائبه عندي بلا عدد"، كجزءٍ من حفلةٍ ناجحة مع شركة الأسطوانات الألمانية "أوديون"[٤١].

لا يمكن أن يصف أحد مسرحية طانيوس عبده بأنها عملٌ أدبيٌ رائع. كسب عبده - المهاجر اللبنانيّ إلى مصر- رزقه بعمله كصحفيّ وكمترجم، وكانت له ميولٌ شيوعية،[٤٢] ولكن تكمن عبقريته في إرضاء أذواق الطبقة المتوسطة الناشئة في القاهرة، ومن ثمَّ فقد انتُقد لكونه مُنْتِجًا شاملا، فهو كاتبٌ هزيل خالفت تراكيب جُمَلِهِ غير الفنية واستخدامه الساذج للمصادر الغربية، المعايير العربية - الإسلامية للبراعة الأدبية[٤٣]. ونسب إليه النقاد كتابة ٦٠٠ "تعريب" لأعمالٍ فرنسية وإنجليزية قصصية ودرامية، وبسرور واضح، كرروا وجمّلوا أسطورة أن عبده

ربما كان الأكثر استهتارًا بين الجميع: طبقًا للكتاب والصحفيين الذين عرفوه معرفة شخصية، لم يكن عبده يترجم، بل كان يُعَرِّب ما يقرأ. لم يتقيد أبدًا بالأصل ولم يحاول أن ينقل معناه. كان يترجم في أي مكان وفي كل مكان، بغض النظر عن ظروفه- في مقهى، على الرصيف، في قطار، أو حتى على سطح منزله. كان عبده، إذا كان لنا أن نعتقد في وصف معاصر له، مكتبة تسير على قدمين... كان يحمل أوراقًا في أحد جيوبه ورواية فرنسية في الجيب الآخر. كان يقرأ بضعة سطور، يعيد الرواية إلى جيبه، ثم يبدأ بالكتابة بخط جميل ما يستطيع أن يتذكره من السطور القليلة التي قرأها. كان يكتب طوال اليوم بدون أن يشطب كلمة أو يعيد قراءة سطر(٤٤).

نشرت مسرحية ***هاملت*** التي كتبها عبده في عام ١٩٠٢ في طبعتين، وأظهرت صفحة العنوان في الطبعة الثانية أن المسرحية ذات المشاهد الخمسة "تأليف شكسبير، الشاعر الإنجليزيّ الشهير" و"تعريب الكاتب المجيد طانيوس أفندي عبده صاحب جريدة الشرق الغراء"(٤٥). وضع المترجم كل رأسماله الثقافي في النص المطبوع، مانحًا نفسه قدرًا مساويًا لشكسبير ومستدعيًا نجاحه كصحفيّ وأيضًا لقبه العثمانيّ "أفندي"(٤٦). وفيما بعد يدفعه ادعاؤه الأدبي إلى إعادة نشر عدة أغنيات ملحنة من مسرحية ***هاملت*** كجزء من ديوان في ١٩٢٥ مع تمهيد متحمس كتبه صديقه اللبنانيّ المهاجر خليل مطران(٤٧) (سوف تناقش مسرحية ***هاملت*** لمطران لاحقًا). لكن مسرحية ***هاملت*** التي كتبها عبده لم تتمتع بحياة مرموقة في النهاية، واعتبرت مفقودة لفترة طويلة من الزمن، وعادت إلى النشر فقط في عام ٢٠٠٥، بعد أن ظهرت نسخة مصورة منها في مكتبة كلية سان أنطوني *St. Antony* في جامعة أكسفورد(٤٨).

كان المسرح هو المكان الذي أثرت فيه معالجة عبده، فقد عُرضت في مصر سبع عشرة مرة على الأقل خلال الأعوام من ١٩٠١ إلى ١٩١٠، وسافرت من القاهرة إلى الإسكندرية، وطنطا، والمنصورة، لتصبح ثاني أشهر معالجة لشكسبير بعد مسرحية نجيب الحداد ***شهداء الغرام*** التي عُرضت في تسعينيات القرن التاسع عشر، والمأخوذة عن ***روميو وجولييت*** وقام ببطولتها أيضًا حجازي[٤٩]. برهنت مسرحيات ***شهداء الغرام*** لـــ الحدّاد و***هاملت*** لـــ عبده أن شكسبير بإمكانه أيضًا أن يحقق نجاحًا تجاريًا حقيقيًا، في عالم مسرحيّ هيمنت عليه المعالجات والنسخ المقلدة للأعمال الكوميدية الفرنسية، وبشكل خاص أعمال موليير ***Molière***.

رسخ أداء حجازي مسرحية ***هاملت*** التي كتبها عبده في الذاكرة الشعبية. فبعد أكثر من نصف قرن من نزول الستارة للمرة الأخيرة، يحكي المترجم محمد عوض محمد (١٨٩٥-١٩٧٢) ذكرياته عنها في مقدمة ترجمته لمسرحية ***هاملت*** التي كانت علميةً بشكل أفضل بكثير مما سبقها. ينقل عوض الأغنية الأولى لافتتاح المسرحية حرفيًا، مقتبسًا من الذاكرة (فهو يخطئ في تعريف المترجم، كما لا يمكن لمن يستشهد بنسخة مطبوعة أن يفعل) مضيفًا إشادةً ضعيفة بالمؤلف:

> وبعضنا لا يزال تعلق بذهنه من عهد الطفولة آثار من تلك الترجمة القديمة مثل إنشاد هملت في الفصل الأول:
>
> أبت أين أنت تنظر ما تم صار
>
> عرسًا ذلـــك الذي كان مأتم
>
> وغـــدت بعـــد المآتم أعيـــادًا
>
> وذلك الثغر الحزين تبسم[٥٠]

ولئن كنا نبتسم نحن أيضًا من هذه الترجمة، إن كاتبها لجدير أن نحييه على أنه فتح الباب لترجمة هذا الأثر، ولأنه لم يجد حرجًا في أن يستخدم الشعر، لكي يزين به التعريب(٥١).

وبالفعل هناك سبب للابتسام: فمسرحية *هاملت* التي كتبها عبده مسرحية غنائية ذات نهاية سعيدة. وتظهر خُطَب هاملت الرئيسية (ومونولوج أوفيليا في مشهد الدير) كأجزاء من شعر متكرر، أكثر شبهًا بالأغاني منها إلى المناجايات، كما في المقتطف أعلاه. وهناك تغييرات في المشاهد وفي الحبكة الدرامية: جرى حذف المشهد الافتتاحي الذي كتبه شكسبير، ولم يُذكر فورتنبراس أبدًا في مشهد المجلس ولم يظهر أبدًا على المسرح، ونُقل مشهد الحجرة إلى القاعة الرئيسية للقصر. كما أن هناك تغييرًا في الشخصيات أيضًا: أصبحت أوفيليا شخصيةً أكثر قوة، تشارك في مشهدٍ مُحَرَّف في بداية المسرحية حيث تتبادل وهاملت الغزل بطريقة عذبة (مثل رومو وجولييت) في نثرٍ منظوم؛ ويدعوها بـ "ملاك نبيل"(٥٢)، وفيما بعد يفكر فيها بندم عندما يكتشف أنه قتل بولونيوس(٥٣). ولكن أكثر انحرافٍ بارزٍ عن نص شكسبير هو مشهد الختام: يصيب هاملت ليرتس وكلاوديوس بجروحٍ قاتلة ثم يتلقى البركة من الشبح، ويستولي على العرش بينما تهبط الستارة ببطء و"تغني الفرقة في الكواليس"(٥٤).

جعلت انحرافات عبده الكثيرة عن نص شكسبير من مسرحيته هاملت "رمزًا للزندقة" بين نقاد الترجمة(٥٥). وأثارت استياء الباحثين الذين تتمحور فكرتهم عن هاملت حول التردد والحيرة، وذلك بتركيزه على المواقف المثيرة بدلا من العمق الذاتي للشخصيات. وكتبت نادية البحار على سبيل المثال:

قد يتغاضى المرء عن عمليات التغيير والحذف المتنوعة في هذه المعالجة، ولكن الخلل الفاضح يكمن في البطل

نفسه. على عكس هاملت الذي صوره شكسبير، فهو عازمٌ على تحقيق انتقامه؛ مقدمٌ على الفعل وليس خاضعًا لـرد الفعل. أُجبر المرء على معرفة قرار هاملت منـذ بدايـة المعالجة وحتى نهايتها؛ فهو ليس مترددًا ولـيس مطـيلا للتأمل مثل أمير شكسبير. إنه أكثر شبهًا بـــ ليـرتس، فهو يعطي قيمة كبرى للشرف مما يقدم دافعًا شرعيًا لكل تصرفٍ يريد أن يفعله. ولكن هاملت ينتهي منتصرًا، على عكس ليرتس، الذي أصبح عبدًا للشرف فـي خـضوعه لمتطلباته وهذا ما عَجَّلَ بتدميره. ولهذا، فُقِد الكثير مـن الصراع الداخلي في مسرحية ***هاملت*** الأصلية وإلى جانب ذلك، جرى إضعاف الكثير من حدة التوتر الدرامي(٥٦).

وما لم يُشِر إليه أحد، حسب علمي، هو أن نص عبده أغرق في تقليـد النسخة الفرنسية التي كتبها ألكسندر دومـا الأب (١٨٠٢-٧٠)(٥٧). وكتـب دوما مسرحية ***هاملت***، بالاشـتراك مـع بـول مـوريس ***Paul Meurice***، وعُرضت لأول مرة في باريس في عام ١٨٤٧. وأُعيد نشرها مراتٍ عديدة، بما في ذلك في عامي ١٨٦٣ و١٨٧٤ كجزءٍ من الأعمال الكاملة لـ دومـا (التي بالتأكيد امتلك عبده "المكتبة التي تسير على قدمين" مجموعـة منهـا). وبالطبع، نشأت مسرحية ***هاملـت*** هذه من مشكال المؤثرات الخاص بها، وقد جرى تنقيحها ولكن بدون مبالغة، ومَثَّلت خليطًا غريبًـا مـن الرومانـسية الطبيعية مع بقايا مسرحية دوسي ***Ducis*** المنتمية إلى الكلاسـيكية الجديـدة ***احتشام bienséance***(٥٨).

أعاد دوما صياغة ما يعتبر في فرنسا تحفةً فنية من الطراز القديم، وأعاد تشكيل صُور شكسبير ليمكن

صياغتها في أبيات شعرية سداسية التفعيل... اختفى فورتنبراس وتم التخلص من المشهد الافتتاحي بأكمله على سور القلعة لأنه لا يمكن إنكار الحكمة القديمة – من غير الضروري تصوير ما سوف يُروى لاحقًا. ولكن أُضيف إلى الفصل الأول مشهد يتودد فيه هاملت إلى أوفيليا ويتركها هاتفةً، متقطعة الأنفاس من النشوة،

Il m'aime! Il m'aime! Oh! Que je suis heureuse!

[إنه يحبني، يحبني، أنا سعيدة][٥٩].

اختيار عبده لمصدره بدا منطقيًا: فقد كان دوما رائجًا. حيث تُرجمت ***الكونت دو مونت كريستو*** *Le Comte de Monte-Cristo* إلى العربية في عام ١٨٧١، وألهم نجاحها الباهر عشرة مترجمين مختلفين إلى التصدي لترجمة أربع عشرة رواية لـــ دوما بحلول عام ١٩١٠[٦٠]. كانت أكثر المعالجات المسرحية التي نُسبت إلى دوما "انتقادات اجتماعية تدعو إلى المساواة بين الطبقات"، وكانت "من ضمن أكثر المسرحيات شعبية" والتي عُرضت في بدايات القرن العشرين في القاهرة، والإسكندرية، وبيروت[٦١]. ومَثَّل دوما – باعتباره مصدرًا – نقطة التقاء بين الغريزة التجارية لدى عبده وميوله اليسارية.

يُبيِّن دَيْن عبده لـــ دوما على نحوٍ وثيق كل مميزات نسخته الخاصة من مسرحية ***هاملت***، بدءًا من الحشو الواضح طوال المسرحية (البيت الشعري الفرنسي سداسي التفعيل أطول بمقطعين من بيت شكسبير الخماسي) إلى الحبكة التي جرى تنقيحها والمشاهد التي تمت إضافتها. ويمكن إرجاع جميع التغييرات في الشخصيات– هاملت الحاسم، أوفيليا المفعمة بالحيوية،

جيرترود اللاشهوانية، وكلاوديوس الذي لا يصلي- إلى مصدره الفرنسي الغريب.

ويستحق دوما الفضل أيضًا (أو اللوم) بسبب خاتمة عبده. حيث يتبادل هاملت وليرتس ضربات السيف في مبارزة ويصيبه بالجراح، بينما يظل هو سليمًا معافى،[٦٢] وتتجرع الملكة السم وتموت، ويكشف ليرتس عن المؤامرة، ويطعن هاملت الملك ويسممه، وفي هذه اللحظة يظهر الشبح، لكي "يشاهد قاتله وهو يموت" (كما يقول هاملت) ولينفذ حكم الله والكاتب المسرحي. ويغفر الشبح لــ ليرتس وجيرترود، آمرًا رجل الحاشية "فصلِّ ومُت" وجيرترود الضعيفة أخلاقيًا "فصلِّي وموتي"، ولكن كلاوديوس: المتوسل من أجل المغفرة، يُرسل إلى أشد نيران جهنم حرًا، ويأمره الشبح، مرددًا صدى الأطياف التي عذبت ريتشارد الثالث في حقل بوسوورث في مسرحية شكسبير[٦٣]: "اذهب، أيها الخائن السفاك! اذهب! فايأس ومُت!". أعيد تقديم قدر قليل فقط من الغموض في أبيات المشهد الأخير للمسرحية: هاملت، سائلا الشبح أية عقوبة تنتظره لتأجيل انتقامه والتسبب في أربع وفيات غير ضرورية، فيخبره: "سوف تعيش!"[٦٤]

تُظهر مقارنةٌ نصية (مع مسرحية ***هاملت*** لــ دوما هذه المرة، وليس مع مسرحية شكسبير) أن عبده قلَّد مصدره بدقة، مع بعض التنقيحات الثانوية فحسب[٦٥]. وخلقت أغنيات عبده وحدها تأثيرًا مختلفًا، حيث تخلت عن أبيات دوما سداسية التفعيل، غير المنتهية، والفياضة، وتبنت أسلوب الشعر العربي الشبيه بصوت الرنين. وفي المشهد الأخير، والذي ترجمه حرفيًا تقريبًا، أضاف عبده بيتًا ختاميًا واحدًا لتوضيح سعادة النهاية، على لسان الشبح: "وأنت، فلتعش سعيدًا على الأرض، مغفورًا لك في السماء، فاصعد أمامي إلى مقام عمك، فما خُلق إلا لأجلك هذا العرش"[٦٦].

ومع هذا فإن النصين متشابهين، ولكن التأثير على المسرح كان مختلفًا. فبينما سعت معالجة دوما ***Dumas*** إلى انتزاع القيادة من الممثلين الرئيسيين وإعطائها إلى الكاتب والمخرج، أعادت معالجة عبده تسليط الضوء على هاملت البطل المغني- سلامة حجازي.

مطران يغني نشيد المارسييز

حدث تحولٌ في معالجة شكسبير مع المترجم المهم التالي لمسرحية ***هاملت***، الشاعر والصحفي اللبناني المولد خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩)[٦٧]. أتى مطران إلى مصر كعربيّ قوميّ متحمس مرتكزًا على ثقافةٍ فرنسية بالإضافة إلى الثقافة العربية الكلاسيكية، وكان قد درس علم العروض العربي واللغويات في كلية البطريركية الكاثوليكية الرومانية ببيروت، وعندما كان شابًا قضى عامين في المنفى في باريس (١٨٩٠-١٨٩٢) بعد أن دعا بصوت عالٍ جدًا بتحرير الأراضي العربية من الحكم العثماني. وساعدت هذه الخلفية على تفسير لغة مطران السياسية، فعلى عكس الجيل السابق من المهاجرين اللبنانيين، كان مطران يترجم للتأثير الثقافي والأيديولوجي وليس من أجل المال. وباعتباره مهاجرًا مسيحيًا إلى دولة غالبية سكانها من العرب المسلمين، طمح مطران إلى صياغة هوية عربية شاملة أوسع من مصر، ولكنها لا ترتكز على الإسلام فحسب. وترفع مطران عن استخدام العامية المصرية والشامية واستثمر في اللغة العربية الأدبية، وهي عُملة حركة النهضة الأدبية، ولكنه استعمل في نسخته من شكسبير الألفاظ القديمة المهجورة، وبحسب عبارة ميخائيل نعيمة "يفتش بين القبور اللغوية" وأحيانًا يستخدم مثل هذا البحث عن المفردات العربية التي يحتاجها كحواشٍ ليعلق على ترجمته[٦٨].

تردد مطران على المسرح في باريس والقاهرة، فقد زار صالون سارة برنار *Sara Bernhardt* وأعجب بأداء الشيخ سلامة حجازي في الشكسبيريات والمسرحيات الأخرى، حتى إنه كتب قصيدةً لمدحه من اثني عشر بيتًا (نُشرت لأول مرة في عام ١٩٠٨)، ميَّز فيها هاملت وأربعة أدوار أخرى شهيرة[٦٩]. وبينما يصر على الحماس الذي يكاد أن يكون دينيًا في البيت الختامي للقصيدة، أراد مطران أن يقدم المسرح التثقيف بدلا من مجرد التسلية، وبسبب أو رغم أزيائه الفاخرة وشخصياته الساحرة، كتب مطران:

إني أرى التمثيل بعثًا واعظًا في فتنة الأبصار والأسماع[٧٠].

كانت ترجمات مطران لشكسبير تهدف لنوعٍ معين من التثقيف: الثقافي – القومي بدلا من الأخلاقي، وقد كلفه المخرج والممثل جورج أبيض بكتابة هذه الأعمال، وهو مهاجرٌ لبنانيٌ مسيحيٌ درس التمثيل في معهد الكونسرفتوار في باريس قبل أن يؤسس مسرحًا في مصر في عام ١٩١٢. وكانت فرقة جورج أبيض التي تأمل في تقديم مسرحٍ "جاد"، بدون غناء، من بين مسرحيات "كلاسيكية" أخرى (بدايةً بـ ***أوديب ملكًا***) قد عرضت من ترجمات مطران مسرحيات ***عطيل*** (١٩١٢)، و***ماكبث*** (١٩١٧)، و***هاملت*** (١٩١٨)، و***تاجر البندقية*** (١٩٢٢). جورج أبيض، الذي كان ضخم الجثة، "خطب، وتشدق وغمغم" بطريقته بين خطب مطران المنمقة بعناية،[٧١] وبين يديه، تشابهت هاملت مع "الأعمال الملحمية الدرامية والميلودرامية... السائدة في باريس في بداية القرن"[٧٢]. وكانت الاستجابة التجارية والنقدية فقيرة. ولكن ظلت سمعة مطران باقية لبراعته الأدبية الفنية؛ فلا تزال ترجماته لشكسبير مطبوعةً ومحترمةً حتى اليوم. ورغم كتابتها للمسرح، طمحت ترجماته إلى –وحققت– مكانة بين الكلاسيكيات الأدبية العربية.

وليس مؤكدًا ما إذا كانت مسرحيات شكسبير التي ترجمها مطران، كما يزعم على نطاق واسع، قد "اعتمدت بصورة أساسية على الترجمة الفرنسية، ربما مع النظر إلى الأصل من وقتٍ إلى آخر"،[٧٣] فلم يحدد أحدٌ أي ترجمة فرنسية استرشد بها،[٧٤] وتبدو نهاياته العميقة وإعادة ترتيب المشاهد من تنفيذه. ولكن من الواضح أن مطران يعرف الفرنسية بشكل أفضل من الإنجليزية، فقد توسطت قراءاته الفرنسية في ترجماتِه كلماتٍ وعباراتٍ معينة. وعلى سبيل المثال، ترجم اسم هوراشيو بحسب نطقه الفرنسيّ ليكون *هوراسيو* بدلا من نطقه العربي بحرف الشين، وأحيانًا يحذف حرف السين من ليرتس ليكون *ليرت*[٧٥]. وفي مشهد الدير، ترجم قول أوفيليا "لقد كنت مخدوعةً أكثر مما توهمت"[٧٦] إلى "لقد زدتني خيبة أمل"،[٧٧] فيما يبدو خلطًا بين الكلمة الإنجليزية *deceived* والكلمة الفرنسية *déçu*.[٧٨] (يظهر سوء قراءة أكثر جدية في تاجر البندقية، حيث ترجم كلمة "Gentile" بمعنى النصرانيّ أو غير العبرانيّ" إلى لطيف كما في الكلمة الفرنسية *gentille*. وبدّل هذا النهج معنى المسرحية)[٧٩]. ويمكن تفسير هذه الأحداث الغريبة في ترجمات مطران إما بقراءة مصدرٍ فرنسيّ أو بقراءةٍ فرانكوفونية لإنجليزية شكسبير. وهناك خصائص أخرى، مثل ترجمته "To be or not to be أكون أو لا أكون" إلى "Am I, or am I not أكائنٌ أنا، أو غير كائن؟" لا يمكن تفسيرها على الإطلاق[٨٠].

والأكثر وضوحًا من مصادر مطران المباشرة هي وجهة النظر المستندة إلى التربية الفرنسية التي كانت وسيطًا في منهجه الكلي للتعامل مع شكسبير. جميع ترجماته لأعمال أخرى غير أعمال شكسبير عن أصلٍ فرنسيّ: ***برنيس*** *Berenice* لـ راسين Racine، ***ولو سيد*** *Le Cid* ***وسينًا*** *Cinna* ***وبوليكتوس*** *Polyeuctes* لـ كورني Corneille، ***وايرناني*** *Hernani* لـ فيكتور هوجو Victor Hugo، ورواية بول بورجيه Paul

Bourget الدرامية ***المهاجر*** *L'Emigré*.[٨١] شكسبير الذي ترجم مطران أعماله شخصية فرنسية أيضًا: فهو البطل المعبود لـ فكتور هوجو (١٨٠٢-١٨٨٥) وللحركة الرومانسية الفرنسية. وفي مقدمة أول أعماله عن شكسبير، ***عطيل*** التي ترجمها عام ١٩١٢، استدعى مطران "عبقرية شكسبير غير المحدودة" (تعبير فرنسي) ووصفه بـ "الشاعر الذي افتتن فكتور هوجو بغرابة شعره، ووجد عند فراسته وطلاقته وقوة تمثيله للمعنويات بالحسيات، مبدأ المذهب الحر الذي ذهب إليه فيما بعد هو وأضرابه وأصبح سُنّةَ الكُتّاب في العالمين"[٨٢].

ومن الأرجح أن مطران قد عرف الأعمال الكاملة لـ شكسبير التي ترجمها ابن هوجو، فرانسوا - فيكتور François - Victor (١٨٢٨-١٨٧٣). وقدم المجلد الأول (طبعة ١٨٥٨) نصين لـ ***هاملت***، في صورة نثرية، مترجمين من الكتابين الأول والثاني. والأكثر أهمية، أنه تضمن مقدمة هوجو الشاب، والتي بدأت بإعادة تشكيل علمي لمصادر شكسبير ونهاياته بحماسة ثورية. ويطرح هوجو هاملت باعتباره بطلا ثابتًا:

> أيها الشباب! أيها الشباب! جميعكم، رفاقي، أصدقائي... أهيب بكم هنا، باسم الصداقة الحميمة التي تربط هوراشيو بـ هاملت! لا تتركوا أنفسكم عرضةً للقلق الناجم عن ردود الفعل المؤقتة للمادة مقابل الروح. أنتم، أيضًا، لديكم أشياء عظيمة لتفعلوها. أليس هناك أخطاء لتصلحوها؟ مرضى لتشفوهم؟ ظلم لتدمروه؟ قمع لتحاربوه؟ أرواح لتحرروها؟ أفكار لتدركوها؟ آه، يا من أنتم مسؤولون عن المستقبل، لا تفشلوا في مهمتكم... قوّموا القدر المستبد بإرادتكم التي لا تكل. ابقوا إلى الأبد مؤمنين بقضية التقدم

المقدسة. كونوا صامدين، بواسل، ونبلاء العقول. وإذا ترددتم أحيانًا أمام مهمتكم المجيدة، إذا ساورتكم الشكوك، حسنًا! أديروا ظهركم للبولونيوسات التافهين وللروزنكرانتسات الغادرين، ووجهوا عيونكم نحو الأفق... انظروا جيدًا، وفي تلك الليلة الشتائية الباردة، وفي الضوء الشاحب للسماء المرصعة بالنجوم، سوف ترونه مارًا – مسلحًا من الرأس إلى القدمين، وفي يده عصا القيادة – الطيف أبيض الشعر الذي يسمى الواجب[٨٣].

عبرت ترجمات مطران عن التزامٍ رومانسيٍّ مشابه لإدراك الذات، الوطنية منها والفردية. وأنتجت وجهة النظر هذه في ***عطيل*** الكرامة غير المعقدة للشخصية الرئيسية: فبدلا من الدخيل المهدَّد والمهدِّد، أصبح عطيل جنديًّا جسورًا يخدم دولته، وزعيمًا فصيحًا (رغم أنه معرَّضٌ للغيرة)، ولهذا فهو متحدثٌ مناسب باسم القومية الثقافية العربية. لا ينهار أبدًا تحت وطأة عدم الترابط. بدلا من ذلك، وكما يشير سامح حنّا، فلغة عطيل العربية تبقى "منمقة، ملحمية ومتسقة، حتى في تلك اللحظات عندما يبدو عطيل، في نص شكسبير، على وشك فقدان السيطرة على خطابه"[٨٤] وهكذا ناسبت هذه الترجمة "المفخمة" الأهداف الخطابية للقومية العربية لدرجة أن جامعة الدول العربية أعادت نشرها كجزء من الأعمال الكاملة لشكسبير في الستينيات، ومُثِّلت على المسرح في ١٩٦٤[٨٥].

أخذت نزعة مطران الرومانسية منعطفًا جديدًا في مسرحية ***هاملت***. ومن المفترض أن يكشف تعبير البطل عن ذاته، مرة أخرى ببلاغة، عن عمقه النفسي. تتضمن مقدمة مطران المكونة من فقرتين إشارة إلى "التمثيل

العربي"، ولكنه يستخدم كلمة *لُبَاب* ثلاث مرات (بمعنى لُـبّ، نـواة، قلـب، جوهر) للإشارة إلى الجزء الذي يريد أن "يترجمه حرفيًـا" مـن مـسرحية شكسبير، ويتكون هذا القلب من "البصيرة النفسية" لشكسبير، والتي منحـت المسرحية "تأثيرها الفريد على الجمهور". ولم يعطِ مطران أي تفاصيل عـن نفسيته، ولكن يبدو أنه وجدها بشكلٍ أساسيّ في خطب هاملـت الرئيـسية، وعامل خطبًا أخرى كثيرة باعتبارها غير ضرورية، مختارًا أن يقتطع "بعض أجزاء الحوار الغريبة، التي لا تعد ضمن لُبّ [لُبَاب] القضية ولكنها موجودة كوسيلة للزخرفة... مداخل ومخارج بعض الشخصيات، أو بعض الإشارات التي لا تضيف إلا التنوع وغير المرتبطة بلباب المعاني النفسية السامية التي هي من أعظم خصائص المسرحية"(٨٦).

وباستثناء المناجيات، تعد اقتطاعات مطران قاسية، فهو يقتطع تقريبًا، على سبيل المثال، كل الأجزاء الواقعة بين مونولوجي "أي نذل أنا، أي عبـد قرويّ" و"أكون أو لا أكون" (وكِلاهما في الفصل الثاني، المشهد الأول مـن ترجمته) تاركًا فقط دخولا لبولونيوس كجسر بينهما، ويبدو تحولُ هاملت من التفاؤل في "ستكون المسرحية مرآة صادقة من خلالها سأكشف عـن قلـب الملك" إلى التأمل الانتحاري في "أكائن أنا، أم غير كائن؟" مفاجئًا، لأن الكثير من الأفعال المحيطة تروى بدلا من أن تُشاهَد،(٨٧) ويُحذف دخول الممثلـين والخطبة عن موت بريام، ويروي هاملت حدوث ذلك ببساطة،(٨٨) ويُختصر استجواب الملك والملكة لروزينكرانتس وجولدنشتيرن (فـي بدايـة الفـصل الثالث من نص شكسبير، المشهد الأول) بشكل جذري ويُنقل إلى مـا *قبـل* مونولوج "أي نذل أنا، أي عبد قرويّ" (نهاية الفصل الثاني في نص شكسبير، المشهد الثاني).

خفّفت ترجمة مطران المهذبة من عنف الحالات المزاجية لهاملت. فلا وجود لمشهد "تاجر السمك" الذي يسخر فيها هاملت من بولونيوس؛ حيث يخرج الملك والملكة وبولونيوس ببساطة عندما يدخل هاملت وهو يقرأ، ليلقي مباشرة خطاب "أي نذل أنا، أي عبد قروي"[٨٩]. ويُختصر مشهد الدير، حيث تُحذف أقسى الإهانات التي يوجهها هاملت إلى أوفيليا[٩٠]. وفي مشهد ***مصيدة الفئران***، بالمثل، لا يوجد ذكر لـ "الاضطجاع"[٩١]. و(عندما يحاول هاملت أن يبدي ملاحظة عابثة، تعترض أوفيليا قائلة: "أنت تتحدث كثيرًا، دعني أستمع إلى المسرحية")[٩٢]. ونتج عن مفاضلة هذا التهذيب للنص زيادة الأساليب اللغوية الراقية، والاستخدام الكامل للتشبيهات البلاغية السامية مثل البنية المتوازية للجملة والعبارات المكونة من كلمتين[٩٣] والتي تبهج الكُتاب العرب.

وكما حدث في عطيل، لم تحذف آراء مطران السياسية التعبيرات السوقية فقط من المسرحية بل أزالت السخرية أيضًا، ووجّه هذا كيفية تناوله للنهايات، فعلى عكس طانيوس عبده، سمح مطران لفورتنبراس بأن يظهر في مشهد النهاية وبأن يرث المملكة، ولكنه منحه بضع كلمات، ثم أعاد تحويل الأبيات الختامية للمسرحية إلى هوراشيو، فيستشهد رجل الحاشية الوفي، وليس الغازي القوي، قائلا: "تشير الدلائل إلى أنه، لو تولى [هاملت] العرش، لكان أصبح ملكًا عظيمًا"[٩٤]. حينها يعطي هوراشيو الأوامر بأن يُحمل جثمان هاملت، وللموسيقيين ليعزفوا، وللجنود ليطلقوا النار. وتحمل هذه الكلمات في فم فورتنبراس في نص شكسبير سخريةً مريرة، فهي تأكيد التناقض بين الشابين اللذين من شأنهما أن يصبحا ملكين وإعلان سقوط سلالة هاملت الحاكمة. أما أن ينطق بها هوراشيو في ترجمة مطران، فهي ببساطة إعادة تأكيد على نبل البطل[٩٥].

وبالتالي فإن زعْم مطران بأنه عمل على معالجة هاملت من أجل "التمثيل العربي" هو زعمٌ صحيح جزئيًا،[٩٦] فتركيزه على الخطب الرئيسية للبطل كان ملائمًا بالفعل للتقاليد الأوبرالية للأداء المسرحي المصري (والفرنسي). وعلى أي حال، تتنافى معظم مراجعاته مع ما يفضله مرتادو المسرح المصري، وذلك بوضعه لترجمته الفخمة والبطولية *في مواجهة* ثقافة العروض الموسيقية والمتنوعة، ثم إن من الصعب التمييز بين العناصر الفرنسية والعربية في جدول أعماله، وعلى الأرجح، لم يكن هناك فرق في عقل مطران: عندما كان شابًا يكافح من أجل تحرر لبنان من السيادة العثمانية في عام ١٨٩٠، عبّر عن التزامه القومي العربي بتسلق قمة تل في بيروت مع رفاقه وغناء نشيد "*La Marseillaise*"[٩٧].

"افعليها يا انجلترا!"

حتى عندما افتتحت مسرحية مطران، كانت مصر تتغير، فقد وضعت الحرب العالمية الأولى نهاية الإمبراطورية العثمانية (والتي كانت مصر جزءًا منها منذ ١٥١٧، وإن كانت جزءًا يتمتع بالحكم الذاتي بقيادة محمد علي ونسله بعد ١٨٠٥)، وأعلِنت الحماية البريطانية على مصر في عام ١٩١٤، مما جعل الاحتلال الجاري منذ عام ١٨٨٢ رسميًا، وحولت الحرب مصر إلى ثكنة عسكرية كارِهة للقوات البريطانية والأسترالية، وحوّل المصريون حنقهم من الباب العالي إلى المفوض السامي. وتنافست بريطانيا وفرنسا على السيطرة على الشرق الأوسط، في محاولة لتقسيم مناطق نفوذهم باتفاقية سايكس- بيكو في عام ١٩١٦، وهزت ثورةٌ ضد البريطانيين مصر في ١٩١٩؛ وأدى استقلالٌ اسميّ تحت حكم ملكيّ دستوريّ في ١٩٢٢ إلى تعزيز واقع، وليس إلى إضعاف، تأثير الثقافة البريطانية خلال فترة

الثلاثينيات والأربعينيات، وبدأت المؤسسات التعليمية البريطانية في وضـــع المناهج للنخبة، متفوقة بشكل جزئي ومتأخر على الثقافـــة المـــستوحاة مـــن الفرنسية والتي سادت في أعوام ما قبل الحرب العالمية الأولى(٩٨).

قراءات بريطانية

بدأت العناصر البريطانية في دخول وإعادة ترتيب مشكال شكسبير العربي. كان التغيير الأول هو الارتباط بين شكسبير واللغة الإنجليزية، ففي ١٩٢٢ نشر المحامي والصحفي سامي الجريديني أول ترجمة كاملة لمسرحية ***هاملت*** إلى العربية عن الإنجليزية مباشرة؛ وقام بمراجعتها وإعادة نشرها في عام ١٩٣٢(٩٩). وفيما بعد سينتقد الباحثون الجريديني لإنجليزيته الفقيرة ولتبسيطه كلمات شكسبير(١٠٠). وكما سنرى، سيشكو الممثلون والنقاد المسرحيون من أن ترجمة الجريديني لـــ مسرحية ***هاملت*** كانت جافة ومتكلفة عند تمثيلها على المسرح في ١٩٦٤، ولكن الجريديني كان جزءًا من اتجاه كانت فيه الأمانة مع الأصل الإنجليزي معيارًا للترجمة الجيدة.

وفي تحول مشابه، أصبحت أعمال شكسبير تفهم على أنها أدبية في المقام الأول، وليست مادة للمسرح. وكما كتب الجريديني في مقدمة ***يوليوس قيصر*** أول ترجماته لشكسبير (١٩١٢):

> لا يعـــرف صعوبـــة ترجمـــة شكسبير إلا من يعانيها ولا يعانيها إلا مغرمٌ بشكسبير درس رواياته درسًا ما قرأها قراءةً. فلست أظن روايات شكسبير مما يصح تمثيله على المسارح للذة المشاهدة الوقتية والسماع

السطحيّ، بل مما يُقرأ لدرس ما هنالك من معنى سامٍ
وفكرٍ عميق[١٠١].

وبترديده اهتمام خليل مطران لمعاني شكسبير "العميقة" و"السامية"، أخذ الجريديني الخطوة المنطقية التالية، تجاهُل المسرح والتعهدُ بالولاء لكلمات شكسبير المكتوبة. وبالنسبة للعدد المتزايد من القراء العرب الناطقين بالإنجليزية (حتى إن لم يكونوا من هواة المسرح أو مخرجين مسرحيين)، بدت معالجات مطران فجأة، وكأنما قد عفا عليها الزمن.

شكسبير في المدرسة

وفدت التفسيرات البريطانية شيئًا فشيئًا من خلال النظام التعليمي. صورت إحدى أوسع الخلاصات قراءة، ***حكايات من شكسبير*** ***Tales from Shakespeare*** والتي كتبها تشارلز وماري لام ***Charles and Mary Lamp*** في ١٨٠٧، هاملت على أنه "أميرٌ فاضل" وحكت المسرحية من وجهة نظره إلى حد كبير، وأعادت تقديم كثير من المناجيات باعتبارها خطاب غير مباشر[١٠٢]. ومع ترجمتها إلى العربية في عام ١٩٠٠، تمت أيضًا دراسة حكايات لامب بنصها الأصلي في صفوف اللغة الإنجليزية في المدارس المصرية[١٠٣].

وساهمت عادة حفظ "خطب شكسبير العظيمة" من أجل الإلقاء الخطابيّ في الفصل في الصحوة الدرامية لدى الكثير من الشباب العربي، فقد لاحظ الباحث اللبناني المولد سهيل بوشروي في عام ١٩٦٤ أنه "كان لدى كل تلميذ عربي في وقت أو آخر من أيام دراسته في المدرسة، على الأقل، واحدة من سونيتات شكسبير أو خطبة أو خطبتين من مسرحياته"[١٠٤]. ومثّلت عشرات

الجامعات، والمدارس الثانوية، ومجموعات الهواة، والجمعيات الخيرية مسرحيات شكسبير مثل ***يوليوس قيصر، روميو وجولييت***، وقبلها جميعًا ***هاملت***[١٠٥]. وكتبت فاطمة موسى محمود أنه بحلول منتصف القرن في مصر،

> كان شكسبير جزءًا من منهج اللغة الإنجليزية النظامي في كثير من المدارس، وفي قسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة وفي معهد التمثيل. كانت مسرحية ***هاملت*** مسرحيةً مألوفة بالنسبة لمعظم المصريين المتعلمين، وكانت المسرحية المفضلة في المسارح المدرسية والجامعية[١٠٦].

وراجعت التفسيرات البريطانية لـمسرحية ***هاملت*** (المستوحاة بدورها من التفسيرات الألمانية مثل تفسيرات جويـت ***Goeth*** والأخـوين شـليجل ***Shlegel brothers***) النظرة العربية لأمير شكسبير، فقـد عمقـت الارتبـاط النفسي بالبطل استنادًا إلى التقاليد الأوبرالية والنيوكلاسيكية لـ"خطب هاملت العظيمة" المفضلة. وأصبحت الأغنيات الأوبرالية مناجيات، بالنسبة لـشعراء الرومانسية، بمن فيهم عدد من تلامذة مطران، فقد تفوقت الأفكار والمشاعر العميقة على الصور البلاغية المتألقة. وزارت فرقة شكسبير الملكية القاهرة في عام ١٩٢٧، مما تسبب في انهمار المقالات التي تشيد بعبقرية شكـسبير الخلاقة وبصيرته النفسية، وأخذ هذا الإلهام من وليـام هازليـت ***William Hazlitt*** وإيه. دبليو. شـليجل ***A. W. Schlegel*** كمـا أخـذه مـن فيكتـور هوجـو.[١٠٧] ومـن ناحيـة أخـرى صـقلت ***التراجيـديا الشكـسبيرية*** ***Shakespearean Tragedy*** لـ إيه. سي. برادلـي ***A. C. Bradley*** (والتـي أخذت تسويف هاملت على أنه مشكلة المأساة المحورية) تركيـز المثقفـين

المصريين على سيكولوجية هاملت وأفكاره الأكثر عمقًا، حتى قبل نشرها بالعربية في بدايات الستينيات(١٠٨).

وجلبت سنوات ما بين الحربين العالميتين عدة إنتاجات مسرحية بريطانية متجولة. فبعد زيارة فرقة شكسبير الملكية في عام ١٩٢٧ (حيث قام جون لاوري *John Laurie* بدور هاملت(١٠٩))، عرض أليك جينيس *Alec Guinness* مسرحيته ***هاملت*** في مصر في عام ١٩٣٧(١١٠) وعرض جون جيلجود *John Gielgud* مسرحيته في عامي ١٩٤٠ و١٩٤٦(١١١). وقدم فيلم ***هاملت*** من بطولة لورنس أوليفييه *Laurence Olivier* في عام ١٩٤٨ بطلا مختلفًا، "رجلا لا يستطيع أن يتخذ قرارًا"(١١٢). ومع هذا استمر هاملت الذي جسده أوليفييه، المستبطِن بشكل مكثف، وقد مزقه الصراع الأوديبيّ، في التركيز المتمحور حول الأمير. ومثل العروض المصرية والفرنسية، كانت هذه كلها عروضًا للـ"نجوم" بدلا من كونها أعمالا تمثيلية ذات أداء قائم على مجموعة من الممثلين. فمثلا، كتب جيلجود أن الكثير من الشخصيات الثانوية في مسرحية ***هاملت*** ليست لها دوافع خاصة بها وإنما "هي موجودة فقط لتدعم هاملت"(١١٣). ولاقى هذا النهج قبولا جاهزًا في ثقافة مصرية متخمة بالأفلام ومعتادة، مثل أمريكا صاحبة المدرسة الهوليودية، على تعظيم "رجال الأدوار الرئيسية"(١١٤).

ميراثٌ متعدد

أثْرَتْ العروض البريطانية (وفيلم أوليفيه المؤثر) تراث مسرحية ***هاملت*** النابض بالحياة بالفعل، فإلى جانب سلامة حجازي وجورج أبيض، لعب عددٌ من الممثلين والممثلات دور هاملت في الفترة ما بين عامي ١٩٠٠ و١٩٣٠، حيث أدى الرائد المسرحي السوري المولد سليمان القرداحي

(توفي ١٩٠٩) الدور في عام ١٩٠٣ لصالح الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك في طنطا، ضمن مناسبات أخرى،[١١٥] ولعب المثل المسرحي المتدرب في إيطاليا والمنتج السينمائي يوسف وهبي (١٨٩٨-١٩٨٢) دور هاملت في عام ١٩٢٨،[١١٦] وتضمنت التقاليد المسرحية المصري دورين لهاملت لعبتهما ممثلتان ألهمتهما الممثلة الفرنسية المشهورة سارة برنار **Sarah Bernhardt** (١٨٤٤-١٩٢٣)، والتي كان إنتاجها المسرحيّ قد زار مسرح عباس بالقاهرة في عام ١٩٠٨،[١١٧] فقد لعبت فاطمة رشدي (١٩٠٨-٩٦)، الملقبة بـــ "سارة برنار الشرق"، دور هاملت في إنتاج مسرحيّ شهير في موسم ١٩٢٩-١٩٣٠ من إخراج زوجها عزيز عيد، وتتبعت المجلات بلهفة تدريبات فاطمة رشدي، ولاحظت إحداها أنها تتوجه إلى حديقة الأزبكية يوميًا للتمرن على المبارزة بالسيف،[١١٨] ومثل سارة برنار، أعرضت فاطمة رشدي عن الترجمات الموجودة بالفعل، وكلفت الشاعر أحمد رامي بكتابة مسرحية ***هاملت*** جديدة[١١٩]. ولكي لا تُهزَم الفرقة المنافسة التي تقودها الممثلة أمينة رزق (١٩١٠-٢٠٠٣)، أسندت لها دور هاملت في عام ١٩٣٦[١٢٠].

كانت فكرة التنويعات عن هاملت مألوفة ليس فقط للمصريين الذين ارتادوا المسرح بالفعل، بل أيضًا لجمهور أكبر بكثير من الذين يقرعون الصحف والمجلات (بما فيها صحيفة ***الأهرام*** اليومية الرائدة)، حيث كان النقد الأدبيّ مزدهرًا، فقد قدمت تقارير وسائل الإعلام وعروضها النقدية خطابًا شارحًا، نصَّب شكسبير، حتى خلال فترة حكم الاحتلال البريطاني، بوصفه مصدرًا *عالميًا* كان المصريون مؤهلين مثل أي أحد آخر لمنافسته. كانت الذكرى الثلاثمائة لوفاة شكسبير في أبريل/نيسان ١٩١٦ حدثًا حظِيَ بتغطيةٍ إعلامية مكثفة: أكد المفكر القومي الرائد أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩٦٣) في خطبة رئيسيّة نُشرت في صحيفة ***الأهرام*** "إن شاعر الإنجليزية لم يقصر

قصته على شعبٍ بعينه أو على حالةٍ خاصة من الأحوال الإنسانية، بل تناول الإنسان من حيث هو أيًا كان موطنه"[١٢١]. واجتذب الاحتفال تغطيةً صحفيةً تفصيلية والعديد من رسائل القراء، وانتقد البعض أحمد لطفي السيد لتكريس الكثير من العناية بشكسبير على حساب الكُتّاب العرب.

وفي وقت مبكر من عام ١٩٢٩، عرف القراء أن كل تفسير لشكسبير كان في منافسة مع سابقيه. وسخر ناقد في مجلة *المستقبل* من عزيز عيد، الذي أخرج مسرحية *هاملت* من بطولة فاطمة رشدي، لفشله في تقديم "تفسير جديد للمسرحية والذي لم يره بعد المسرح العالمي، سواء كان فرنسيًا، أو إنجليزيًا، أو ألمانيًا". وبعد أن حاولت ليلة الافتتاح للمخرج تصوير الشبح كشيء خياليّ، "فشلت التجربة وخيبت آمال الجمهور. ثم كان عليه أن يجعل الشبح يظهر على المسرح، هذه المرة بدون اختلاف عن المسارح الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية، بالتعارض مع ما كان قد زعم من قبل"[١٢٢].

وأظهر النقاد (وكذلك فعل المخرجون المتفاخرون) انعدام القلق تجاه السلطة الاستعمارية بوضع "النموذج الإنجليزي" مرتين في منتصف قائمة التقاليد المسرحية بدلا من وضعه في البداية أو النهاية. ولاعتبارات تتعلق بالأصالة، كانت النماذج التي يجري تقليدها والتفوق عليها "فرنسية أو إنجليزية أو ألمانية"، فشكسبير البريطاني متاح، وليس متسلطًا. وفي الحقيقة، كان ما عرَّف مسرحية *هاملت* للمصريين على وجه التحديد ميراثها المتعدد: *غياب* قراءة واحدة حاكمة. وكما لاحظ أحد النقاد في عام ١٩٢٨ (ساخرًا من أداء يوسف وهبي في دور هاملت)، حيث وضع "أمريكا" ضمن خليط لم يكن بعد مصدرًا آخر للثقافة:

هناك رأيٌ قد يكون فيه شيء من السخرية، رأي يقول إن كل من يمثّل دور هاملت لا بد أن ينجح ما دام النقاد في

> أوروبا وأمريكا لم يتفقوا حتى اليوم على شخصية هاملت وماهيته وحقيقة شخصيته ونفسيته كما أرادها وكما رسمها شكسبير، فكل إخراج لهذا الدور الشهير يجد طائفة من النقاد تصفق له وتقول: "هذا هو هاملت كما أراده شكسبير"(١٢٣).

باستطاعتنا الآن أن نرى أي فترة تاريخية فاصلة غريبة انعكست في أعمال يوسف شاهين وإدوارد سعيد التي ناقشناها أعلاه. وتختلف التجارب المبكرة والمتأخرة (تجارب فاطمة رشدي ويوسف وهبي في العشرينيات، وتجربة أهداف سويف في الستينيات) بشكل ملحوظ عن تجارب يوسف شاهين وإدوارد سعيد مع شكسبير في فترة الكولونيالية المتأخرة. فقد تصور كلا الكاتبين في سيرتهما الذاتية عالمًا ثنائيًا منقسمًا بين نطاقين عربيّ وغربيّ، وهو الأفضل في تسجيل مرور شاب موهوب من أحد النطاقين إلى النطاق الآخر. ولكن العالم لم يكن في الحقيقة ثنائيًا، وكان على وشك أن يصبح أوسع مما هو عليه.

الاستقلال وشكسبير السوفيتي

خلال فترة الاستعمار، جرى إدراج شكسبير كحليف في النضال ضد الحكم البريطاني. وأطلق وصفٌ في ترجمة محمد حمدي العربية لمسرحية *يوليوس قيصر* على شكسبير تسمية "ويليام شكسبير، الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي الديموقراطي". وحمل غلاف الطبعة الثالثة لترجمة حمدي (١٩٢٨) شرحًا توضيحيًا: "تمثل هذه المسرحية انفجار الكبرياء القومي بين الشعوب الطامحة إلى الديموقراطية"– ويبدو أن ذلك بسبب

الترجمة والتمهيد الجديد اللذين ربطا صورة قيصر بالمفوض السامي البريطاني.[١٢٤] وكما رأينا في الفصل الثاني استخدمت إصدارات أخرى قراءة معاكسة لـــ ***يوليوس قيصر*** لإحداث نفس الأثر: فقد رسم الإنتاج المسرحي في المدرسة الثانوية من بطولة جمال عبد الناصر في ١٩٣٥ قيصرَ باعتباره بطلا، "قاهر البريطانيين".

أصبح التحالف العربي مع شكسبير أشد قوة في الخمسينيات والستينيات بدلا من تقلصه بعد الانسحاب البريطاني من مصر، وكان التركيز على سيطرة شكسبير وانتشاره كرمز ثقافي عالمي أكثر من أي وقتٍ مضى.

احتياز "التراث العالمي"

قدم الناقد البارز عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤)[١٢٥] دراسة متداولة ومُيَسَّرَة عن حياة شكسبير وعصره، ومسرحياته وأشعاره، وحتى عن الجدل بخصوص نسبة بعض مؤلفاته إليه، في مؤلفه القصير ***التعريف بشكسبير*** الذي لقي رواجًا كبيرًا. وطالب العقاد في فصله الختامي بصراحة باستعادة شكسبير من الأدب البريطاني من أجل "التراث العالمي"، فليس لبريطانيا فضلٌ في إنتاج شكسبير أكثر مما لليونان بالنسبة لهوميروس، وصرح: "إذا لم يكن في إنجلترا شكسبيران، وإن لم يكن في اليونان هوميران فليست علاقة الوطن بأحدهما أثبت من علاقة الإنسان حيث كان"[١٢٦]. ووصف العقاد هردر ***Herder***، وجوته ***Goethe***، وشليجل ***Schlegel***، وليسينج ***Lessing*** كأنهم "في مباراة" للتعريف بشكسبير مع كولريدج ***Coleridge***، وكارلايل ***Carlyle***، وهازلت ***Hazlitt***، وتورجينيف ***Turgenev***؛ وشدد على تَبَنِّي الكُتاب الفرنسيين، والألمان، والروس لشكسبير، حتى عندما كانت بلادهم في حربٍ مع بريطانيا[١٢٧].

أخيرًا، وردًا على كتاب صدر في عام ١٩٣٢ لباحث هندي، أصر العقاد على أنه لا وجود لما يعرف بـ "شكسبير في أعين الشرقيين"[١٢٨]، فإن مرتاد المسرح سواء كان هندوسيًا أو بوذيًا قد يستجيب لإحدى التراجيديات بطريقة مختلفة عن الرجل الإنجليزي، كما يجادل العقاد – ولكن هذا ليس لأن إيمانًا جوهريًا بالقضاء والقدر جعله غير قادر على الإحساس بها،[١٢٩] فالمسافة بين "الشرقي" و"البريطاني" في تفاعلهما مع ***روميو وجولييت*** قد تكون أقل من التحول في تفاعلات البريطانيين بين منتصف القرنين الثامن عشر والتاسع عشر – مجرد تغيّر في الطقس، وليس انتقالا إلى كوكب آخر[١٣٠].

وفي اندفاع قوميّ نحو النزعة الإنسانية، أخذ القسم الثقافي بجامعة الدول العربية علىَ عاتقه ترجمةً كاملةً لجميع مسرحيات شكسبير في الفترة بين عامي ١٩٥٥ و١٩٦٥، وقاد صديق العقاد، الأديب المصري الكبير طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) هذا الجهد، حيث تم اختيار مثقفين بارزين (وليسوا جميعًا ممن تخصصوا في الأدب) كمترجمين؛ وبعض الترجمات المبكرة راجعتها لجنةٌ متخصصة. وقدم هذا المشروع الجليل، كما أطلق عليه الناقد المصري غالي شكري، القليل لكل من مسرحيات ***هاملت***، و***عطيل***، و***مكبث***، و***يوليوس قيصر***، و***روميو وجولييت***، فقد كانت جميعها معروفةً جيدًا ومترجمةً جيدًا. وعلى أي حال، قدم المشروع بعض المسرحيات الهزلية والتاريخية الأقل شهرة إلى اللغة العربية للمرة الأولى[١٣١].

أسند مشروع جامعة الدول العربية ترجمة مسرحية ***هاملت*** إلى محمد عوض محمد، وهو عالمٌ جغرافيٌّ متميز ورئيسٌ سابق لجامعة الإسكندرية (١٩٥٣-١٩٥٤)، وقد قدم ترجمة نثرية وافية على أكمل وجه، ونشرت في عام ١٩٧٢، بعد أن راجعها كل من أستاذي الأدب سهير القلماوي، عضو

لجنة ترجمة أعمال شكسبير في جامعة الدول العربية، وحسن محمود[١٣٢]. وناقشت مقدمة ترجمةِ عوض محمد مصادر المسرحية، ونصوص الكتيبات المتباينة، والإصدارات العربية السابقة (بما فيها ما تبقى من ترجمة طانيوس عبده لـمسرحية *هاملت*). ومن الغريب، أنه ادعى معرفته بالترجمات المصرية فقط، مُغفِلاً الإصدار الخاص الملهم الذي نشره جبرا إبراهيم جبرا في بيروت في عام ١٩٦٠[١٣٣].

وشرحت الحواشي السفلية في ترجمة عوض محمد، كما فعلت مثيلتها في ترجمة جبرا، الكثير من التلاعبات اللفظية في المسرحية، والإشارات التي تنطوي على مفارقاتٍ تاريخية (مثل "سويسريِّي" كلاوديوس، أو حراسه السويسريين) ومرجعياتٍ أسطورية. ولأنه كان من معجبي جوته (فقد ترجم *فاوست* قبل هذا بأربعين عامًا)[١٣٤]، أخذ عوض محمد برؤية Wilhelm Meisters [في رواية *سنوات تعلم فيلهلم مايستر*] لهاملت، واصفًا إياه بأنه "لم يكد يتم دراسته الجامعية بعد، فيه ميل إلى التفكير العميق، وتقليب الأمور على وجوهها. دمث الطبع رقيق الحاشية، أبعد الناس عن العنف والقسوة"، مدفوع بـ "سخرية الأقدار" إلى الاضطلاع بعبء لا يستطيع تحمله"[١٣٥]. وتناغم هذا مع توصيف جبرا لهاملت باعتباره شهيدًا متطوعًا، شبيهًا بالمسيح. وسوف تصبح كلتا الرؤيتين (ولكن رؤية جبرا بدرجة أكبر) جزءًا من تراث مسرحية *هاملت* العربي.

نماذج سوفيتية

بعد عام ١٩٥٥، تحول عبد الناصر إلى الاتحاد السوفيتي وأضافت الكتلة الشيوعية حقائق جديدة إلى مشكال شكسبير. وكان إيجادُ تعبيرٍ ثقافيّ

رفيع عن تقاربهما السياسي هو أسلوب كلا النظامين المصريّ والسوفيتيّ،[١٣٦] فقد كان تشديد السوفيت على الدبلوماسية الثقافية يعني مراكز ثقافية جديدة (في القاهرة، والإسكندرية، ودمشق، وبغداد)، ومعارض متجولة،[١٣٧] وترجمات، ودعوات إلى مؤتمرات، ومنحًا دراسية للدراسة في الاتحادَ السوفيتي وأوروبا الشرقية[١٣٨]. ويتذكر شاعر العامية عبد الرحمن الأبنودي (ولد ١٩٣٨) مظاهر التدفق الثقافي السوفيتي (والروسي) المفاجئ إلى مصر:

> في عام ١٩٥٦، بدأت واقعيةٌ أدبيةٌ جديدة في التشكل، كرست مدرسةٌ في الكتابة نفسَها للفقراء بشكل كبير – الأغلبية المحرومة التي كانت مستبعدةً بدرجة أكبر أو أقل من الأدب. كان مثال الاتحاد السوفيتي – كثورة، ودولة، ونظام للتفكير – قد مارس تأثيرًا بالفعل على شباب الكُتاب، أو على المثقفين، كما أسماهم، وبدأت ترجمات الكتب السوفيتية في إغراق المكتبات، وأصبحت الأعمال الكلاسيكية الروسية العظيمة متاحةً أخيرًا لكثيرين منا للمرة الأولى. كان الروائيون والشعراء العظام – دستويفسكي ***Dostoievski***، شولوخوف ***Shulokhov***، غوركي ***Gorki***، بوشكين ***Pushkin***، ماياكوفسكي ***Mayakovski*** – إذا جاز التعبير، يدقون على أبوابنا... يمكنك أن تقول إن موجة عظيمة، كانت ترتفع عاليًا فوق الأدب القديم الراسخ، وتحطمه[١٣٩].

وأقرَّ عددٌ من مخرجي شكسبير العرب الذين سوف تُذكر أعمالهم فيما بعد بتأثُّرِهِم بنماذج الكتلة الشيوعية. فقد درس المخرج والناقد كمال عيد في

المجر؛ ودرس المخرج والكاتب المسرحي العراقي جواد الأسدي في بلغاريا وتلقى تدريبًا في روسيا، ودرس الكاتب المسرحي والمخرج والناقد السوري رياض عصمت في إنجلترا وأريزونا، ولكنه بعد عودته عمل عن قرب مع رفاق درسوا في موسكو، وصوفيا، وبرلين، وبراغ[١٤٠]. حتى هؤلاء الذين لم تكن لهم تجارب في السفر أصبحوا مدركين للخيارات غير الخطابية وغير النفسية لتمثيل شكسبير على المسرح من خلال دوريات مثل مجلة ***المسرح*** المؤسسة حديثًا، و(تشهد رسائل القراء من حمص في سوريا على الجمهور الدولي للمجلة). ومن بين التجارب التي نوقشت على نطاق واسع كانت إعادات كتابة مسرحيات شكسبير "الملحمية" لـ برتلوت بريخت *Bertlot Brecht* (وعلى رأسها ***كريولانوس*** *Coriolanus* في منتصف الخمسينيات) و***هاملت*** ما بعد ستالين (١٩٥٤) لـ نيكولاي أوخلوبكوف *Nikolai Okhlopov* قصةً مريرةً لفقد البراءة.

ولهذا فبحلول أبريل/ نيسان من عام ١٩٦٤، وبينما احتفل المتحمسون بالذكرى الأربعمائة لميلاد شكسبير،[١٤١] استطاع المصريون والعرب أن يستفيدوا من مجموعة حقيقية من النماذج العالمية. وعلى أي حال، ورغم أن معظم هذه الأفكار المتنافسة كانت متاحة، فهناك دليل على أن الرؤية المصرية السائدة عن مسرحية ***هاملت*** لم تكن قد هضَمَتْها بعد. فعلى سبيل المثال، تضمن العدد الرابع من مجلة ***المسرح*** (وهو العدد الخاص بمناسبة الذكرى الأربعمائة لميلاد شكسبير في أبريل/ نيسان من عام ١٩٦٤) مقالا تفصيليًّا كتبه رمزي مصطفى عن التصميم المسرحي لعروض مسرحية ***هاملت*** المسرحية في روسيا القيصرية، والاتحاد السوفيتي، وسويسرا، والولايات المتحدة. واستشهد من بين آخرين بإنتاجات موسكو المسرحية التي أخرجها كل من جوردان كريغ *Gordan Craig* (١٩١١)، ونيكولاي أكيموف *Nikolai Akimov* (١٩٣٢)، ونيكولاي أخلوبكوف *Nikolai Okhlopkov*،

بالإضافة إلى العروض الأمريكية لأعمال شكسبير في الهواء الطلق[١٤٢]. ولم يكن قراء رمزي مصطفى في مصر والعالم العربي بحاجة إلى مقدمة خاصة لفكرة أن السياقات ومقاصد الإخراج المختلفة تنتج أساليب أدائية مختلفة.

ومع هذا فإن هذه التفسيرات القائمة على الأداء لم تكن قد تأثرت بالنقد النصيّ. فهناك مقالٌ في نفس العدد، على سبيل المثال، عن "أبطال شكسبير المأساويين" كتبه الباحث والكاتب المسرحي سمير سرحان (١٩٤١-٢٠٠٦) الذي التزم بفكرةٍ واحدةٍ عن هاملت، المتردد والمفكر والمألوف بصورة أكبر للقراء ذوي التعليم البريطاني: "يتحول من الانتقام الفعلي لموت أبيه إلى تأمل طويلٍ لفكرة الانتقام، ثم فكـرة الحياة والموت، وبذلك يضع نفسه في موقف لا فرار منه، ويصبح مصيره محتومًا كأنه جوَّال ضلَّ طريقه في الصحراء"[١٤٣].

وكانت مقابلةٌ مع الكاتب المسرحي توفيق الحكيم في نفس العدد من مجلة المسرح أشد تأثيرًا في النفس، ربما لأنها لم تكن جديرةً بعالِم، فقد ناقش الحكيم مع كاتب مسرحي في دردشة حول موضوعات شكسبير الرئيسية الشخصيات "المعاكسة" لهاملت وعطيل في مصطلحاتٍ نمطية وغير سياسية. وبدون أن يقاطعه المحاور، انغمس في تجربة فكرية طويلة عن الجغرافيا باعتبارها قدرًا: ماذا لو كان الرجل "المغربي الأسود" الشجاع والساذج ابنًا للملك المقتول، بينما كان هاملت الإسكندنافي البارد زوجًا لديدمونة المتهمة؟ فهو يعتقد أن التبادل سوف يفسد كلتا المأساتين. ففي الحالة الأخيرة، سوف يكون لدى ديدمونة الوقت لتبرئ نفسها بينما يؤجل هاملت ويحقق؛ وفي الحالة الأولى، سوف تنتهي المسرحية بنجاح عطيل في تحقيق انتقامه في الفصل الأول! ويصف الحكيم استجابة متفرج افتراضي يشاهد ***عطيل***: "تقريبًا سوف يصرخ به: 'أيها الأحمق، تمهل حقق دقق!' في حين أن المتفرج على

مسرحية *هاملت* سوف ينفجر: "فيم كـل هـذا التفكيـر والتأمـل؟ أقـدم! انتقم!"" [١٤٤].

ومن الملاحظ أن الحكيم، الذي تنشغل رواياته ومسرحياته بالعدالة وحكم القانون، لا يعطي أيًا من مسرحيتيْ *هاملت* أو *عطيل* أي بُعْدٍ سياسيّ، فهو لا يرى أي "سلطان حائر" هنا، ولا أي مشكلة معتمدة على العلاقات بين القوى السياسية، والضمير الفرديّ، والسعي من أجل التأكد. بدلا من ذلك فهو يرسم هاملت بشكل كاريكاتوري مستخدمًا مصطلحات مألوفة لمدير مدرسة فيكتوريا كولدج: البرود الإسكندنافي، التردد، التأمل المفرط.

١٩٦٤: منعطف كوزنتسيف السياسي

وسط وفرة *الهاملتات* المتاحة للجماهير والباحثين العرب بحلول منتصف الستينيات، واحدٌ فقط ترك انطباعًا دائمًا: فيلم **جاملت** ***Gamlet*** للمخرج جريجوري كوزنتسيف ***Gregory Kozintsev***،[١٤٥] حيث عُرض لأول مرة في القاهرة في سينما أوديون في عام ١٩٦٤ (وهو الفيلم الروسي الذي ذكرته أهداف سويف أعلاه)، وعرض فيلم كوزنتسيف أيضًا على شاشة التليفزيون، مصحوبًا بترجمة تمت قرصنتها من ترجمة جبرا[١٤٦].



صورة ٣-٢. ندوة عن *هاملت* تجتذب سبعمائة من الحضور. من مجلة *المسرح* (فبراير/ شباط ١٩٦٥).

وكما رأينا في ذكريات أبو دومة عن مشاهدة فيلم كوزينسيف "أكثر من عشر مرات، مثل شاب أصم"، يعتبر مثل هذا الادعاء بمشاهدة الفيلم أكثر من عشر مرات أمرًا غير شائع. ويتذكر المخرج والممثل محمد صبحي، الذي كان وقتها طالبًا في المعهد العالي للفنون المسرحية والذي تأسس حديثًا في القاهرة، أن فيلم كوزنتسيف جعله يركض في أنحاء العاصمة: "شاهدته سبع عشرة مرة، الأولى في سينما أوديون، رغم أنني كنت طالبًا ولم يكن معي نقود، ثم ذهبت لأشاهده في المركز الثقافي السوفيتي، والمركز الثقافي الإيطالي، ثم سمعت أنه يُعرض في المركز الثقافي التشيكي فجريت لأشاهده هناك"(١٤٧).

وأصبح فيلم كوزنتسيف جزءًا تامًا في المشهد الثقافي المصري في منتصف الستينيات، فقد اجتذب اجتماعٌ عقد في يناير/ كانون ثاني من عام ١٩٦٥ بنادي المسرح بالقاهرة حيث كان الفيلم يُناقَش حضورًا مذهلا بلغ ٧٠٠ شخص[١٤٨]. وتؤكد ذكريات حديثة للناقد الأدبي المصري جابر عصفور (ولد عام ١٩٤٤) تأثير الفيلم على النخبة المصرية المثقفة، ويظهر استخدام عصفور للضمائر أن مشاهدة *هاملت* لم تكن فقط إلهامًا فرديًا (كما وصفه كل من أبو دومة وصبحي) بل أيضًا تجربةً مجتمعيةً جرت مناقشتها على نطاق واسع:

> فلا يمكن أن أنسى الإشارة إلى الفيلم الروسي المأخوذ عن مسرحية *هاملت*، الذي جمع بين إخراجه المتميز وموسيقاه الرائعة وتمثيله الخلاب، خصوصًا الممثل الروسي العبقري الذي قام بأداء شخصية هاملت، فضلا عن الممثلة التي قامت بدور أوفيليا، فأبدعت في تصوير البراءة والرقة ثم الجنون الذي أفضى إلى انتحارها بعد ذل، ولا أنسى استمتاعي بإيقاعات الجمل الشعرية التي كان ينطقها الممثلون في الفيلم الروسي، ولا عجب فقد اعتمد الفيلم على الترجمة الشعرية التي قام بها الشاعر والروائي الروسي بوريس باسترناك **Boris Pasternak** (مؤلف القصة المشهورة: "دكتور زيفاجو" والحائز على جائزة نوبل) ضمن ترجماته لروائع التراجيديا الشكسبيرية، ولذلك، *كنا نستمتع بتذوق* الإيقاع الشعري للغة الروسية على ألسنة الممثلين رغم عدم معرفتنا بها[١٤٩].



صورة ٣-٣. إينوكنتي سموكتونفسكي Innokenti Smoktunovsky في فيلم جاملت لـ جريجوري كوزنتسيف (١٩٦٤). إهداء من ستوديوهات لينفيلم Lenfilm Stodios

وعلى عكس المشاهدين الأصغر سنًا، شاهد عصفور نُسخًا أخرى من مسرحية *هاملت* قبل أن يشاهد فيلم *جاملت*، فهو يشير إلى "عدة ترجمات" (لم يكن في مقدوره تذكر أي ترجمة قرأها أولا)، وذكر أفلامًا سابقة ولاحقة، بما فيها نسخة لورنس أوليفييه في عام ١٩٤٨ ونسخة فرانكو زيفيريللي *Franco Zeffirelli* في عام ١٩٩٠ من بطولة ميل جبسون *Mel Gibson*. ومع هذا فهو يتذكر بوضوح، بعد ذلك بثلاثين عامًا، كيف تجاوب هو وأقرانه مع ترجمة باسترناك وفيلم كوزنتسيف.

أُنتج فيلم *جاملت* لكوزنتسيف تجاوبًا مع مجموعة عناصر سوفيتية فريدة، فقد تولى ستوديو لينفيلم *Lenfilm* المشروع تكريمًا للذكرى الأربعمائة

لميلاد شكسبير، وعانى المشتركون الأساسيون في الفيلم تحت حكم ستالين، دفعت الحاجة إلى كسب الرزق وإيجاد مَنفَذ فني باسترناك إلى أن يكون مترجمًا لأعمال شكسبير، واتهمت اللجنة المركزية للحزب الشيوعيّ السوفيتيّ المخرج كوزنتسيف بأنه "متمسكٌ بالشكليات" في عام ١٩٤٦، وعانت مسيرته المهنية بسبب ذلك، وهوجم المؤلف الموسيقي دميتري شوستاكوفيتش *Dmitri Shostakovich*، والذي حقق نتائج متكاملة مع تأثير الفيلم، بسبب "النزعة إلى التمسك بالشكليات" في عامي ١٩٣٦ و١٩٤٨، ولكنه انضم إلى الحزب الشيوعي (ربما تحت الإكراه) في عام ١٩٦٠، وسُجن الممثل إينوكينتي سموكتونوفسكي *Innokenti Smoktunovesky*، الذي لعب دور هاملت، في معسكر للعمال في نوريلسك *Norilsk* في سيبيريا بعد الحرب العالمية الثانية(١٥٠). وأصبح الفيلم "رمز العَقْد" للسوفييت في فترة الستينيات، بتمثيله فقد المجتمع السوفيتي لبراعته بعد الثورات المريرة للـ "النشاط" الخروشوفي(١٥١).

كان وجود الفيلم في القاهرة بسبب السياسات الدولية، وبصفة أساسية بعد حدوث التقارب بين عبد الناصر والاتحاد السوفيتي في ١٩٥٦، ولكن هذه الروابط الدولية كان لها صدى محلي. استكشف أبو دومة (الكاتب والمخرج المسرحي السابق ذكره) اللحظة التاريخية في ٢٠٠٦ في قصة قصيرة عنوانها "**جاملت بالروسي يعني هاملت**"،(١٥٢) وهي قصة تشبه سيرة ذاتية عن المرة الأولى التي يتعرض فيها ولد صغير لأحد أعمال شكسبير على خلفية زيارة خروشوف إلى القاهرة في مايو/ أيار عام ١٩٦٤:

> الوقت كان وقت المد الاشتراكي، الحلم القومي الكبير، العدالة، تحالف قوى الشعب العامل، الجيش القوي، محاربة الاستعمار، تمصير الثقافة، والصواريخ الموجهة

> لإسرائيل، نص البلد كان نفسهم يبقى ولادهم ظباط... [كان هناك] ظباط روس بعائلاتهم في الشوارع والقهاوي والمحلات، المكوجي كتب على محله بالروسي، بتوع الدهب كتبوا بالروسي، حتى بتوع الخضار بقوا يصبّحوا ويمَسّوا بالروسي، إحنا كمان في المدرسة علمونا التحية، وادّونا أعلام روسيا، يوم ما خرجنا في الشوارع نستقبل خروشوف وجمال عبد الناصر، جت العربية المكشوفة من طريق المطار، عبد الناصر وخروشوف كانوا شابكين إيديهم، وصور السد العالي مالية البلد.

قفزت القصة من ١٩٦٤ إلى ما بعد كارثة حرب يونيو/حزيران ١٩٦٧، تعثر البطل الصغير داخلا إلى النادي الروسي في هليوبوليس خلال ما كان يظن أنه عرض لفيلم *ستالينجراد*، وبدلا من ذلك، لحق برؤية نهاية فيلم كوزنتسيف، *جاملت*، وعاد في الليلة التالية مسحورًا ليشاهده كاملا، وحكمت الظروف السياسية قراءته للفيلم وما أدركه من خطه الرئيسي:

> طفوا النور واشتغل العرض، المرة دي شفت الفيلم من أوله، مشروع انتقام لأب غيبه الموت عن الدنيا، الأم فاسدة، والعم فاسد، والوزير فاسد، ويمكن الأب الغايب كان برضه فاسد، لكن ابنه حيران زي نبي بس من غير كتاب مقدس... قريت على الشاشة أجمل كلمة سكنت قلبي من ساعتها "في دولة دانماركة شيء يتعفن".

وكما تشير قراءة أبو دومة، يدين التأثير المحلي للفيلم بالفضل للتاريخ السياسي والثقافي المصري أكثر من السياسات الدولية في حد ذاتها. شاهد بعض المثقفين ذوي النزعة الشيوعية الفيلم بعد خروجهم من السجون، حيث

قضوا عدة سنوات (بصحبة الإسلاميين) بعد حملات مداهمة للسياسيين المعارضين في أواخر الخمسينيات[١٥٣]. وجرى إعداد البعض الآخر باستخدام التقاليد البصرية للدعاية السياسية في فترة الخمسينيات والمجاز السياسي لفترة الستينيات الذي سبق وصفه في الفصل الثاني، مما وضع كل الأفلام والمسرحيات التي تدور حول السلطة فورًا في حوار مع النظام. لم يستطع هذا الجمهور أن يخطئ الصور البصرية للحالة البوليسية في الفيلم: القضبان الحديدية، والتنصت، والحرس المسلح، وصور وتماثيل كلاوديوس الموجودة في كل مكان، فقد كان مُهَيّئًا لتسجيل الواقعية الاجتماعية القاسية (رجال الحاشية المتملقين، والفلاحين الكادحين، والقرى التي مزقتها الحرب) الكامنة في الشبكات المعقدة للرموز البصرية والأفكار الموسيقية[١٥٤]. واشترك كل هذا مع الأداء الذي يفطر القلب لـ إينوكينتي سموكتونوفسكي (هاملت) وأنستازيا فيرتينسكايا *Anastasia Vertinskaya* (أوفيليا) ليجعل من الفيلم حالة فورية مثيرة في مصر.

وربما للمرة الأولى في مصر، منح كوزنتسيف جمهور القاهرة هاملت لم تُشَكِّلْه الخطابة. وكما سبق ورأينا، كان لدى القراء وهواة المسرح العرب إمكانية الوصول إلى هاملتات من خلفيات فرنسية، وبريطانية، وألمانية، وأمريكية، ولكن معظم هذه التأثيرات المتنوعة دعمت بعضها بعضا في النهاية: فقد تآمرت مع بيئة المسرح المَحَلِّي لتأكيد "خطب هاملت الكبرى" ولعزل الأمير عن الأحداث وعن الشخصيات الأخرى في المسرحية. واختارت النُسَخ الفرنسية أكثر قطع شكسبير الشعرية "بلاغة"، بينما نزعت الإنتاجات المسرحية البريطانية التي حضرت إلى القاهرة إلى أن تكون عرضًا لنجم أوحد.

في المقابل، ركز فيلم كوزنتسيف على العلاقة بين الإنسانية والسُّلطة، وقلل من شأن علاقة هاملت المشحونة بـ جيرترود ومن تساؤلاته عن الشبح،[١٥٥] كما يمكن القول إنه هوَّن من إشارات شكسبير إلى النظرة الدينية أو الإلهية،[١٥٦] ولم يعد التردد مسألة مهمة[١٥٧]. وممّا لاحظه الجمهور المصري، أن عددًا من أكثر المناجيات الباحثة عن الذات تم حذفها بالكلية؛ ولا تظهر المناجيات الباقية اضطراب هاملت الداخلي، ولكن تظهر الصراع بينه وبين مجتمعه[١٥٨]. وتم حذف المناجاة الأولى ("ليت هذا الجسد الصلب الشديد التجلد يذوب"[١٥٩]) بصورة قاسية، (وخاصة الحديث عن سفاح القربى) وتم أداؤها بصوت راوٍ، بينما يسير هاملت صامتًا عبر غرفة مزدحمة في حين يندفع تيار هادئ من الممثلين للأوضاع بعيدًا في الاتجاه المعاكس. وقال كوزنتسيف إن الفيلم يهدف إلى "تأكيد الكرامة الأساسية للإنسان في عالم يمثل افتقاده للكرامة"[١٦٠]. ويقاوم صراع هاملت الأخلاقي والسياسي الذي يستهلكه تمامًا سجنَ الدانمارك وتترك ديكتاتورية كلاوديوس "الفريسية" مساحة ضئيلة للشك[١٦١].

وفي الاتحاد السوفيتي، لقيَ الفيلم، ببطله الإنساني الجذاب، استنكارًا رسميًّا من الديكتاتورية (الستالينية) وربما دعوةَ إلى إحياء الثورة (اللينينية). وعلى سبيل المثال، شعَرَ نقدٌ لـ ألكسندر أنيسك ***Alexander Anisk*** الباحث والناقد لأعمال شكسبير:

> بالأسف من أجل أوفيليا باعتبارها رمزًا لكل ضحايا الاستبداد المطلق، وأشاد بهاملت باعتباره "المحارب" المحب للحرية، اللا متردد واللا مهدد بالجنون. في هذه القراءة للفيلم، هاملت شجاعٌ وقوي، ومدفوعٌ بالغضب الصالح تجاه الدانمارك التي جعلها كلاوديوس سجنًا؛

ويعمل صراع حياته أو موته مع كلاوديوس كاختبار قاسٍ يجري من خلاله صياغة حكمته وإنضاجها[١٦٢].

يختلف هذا بصورة جذرية عن رؤية كوزنتسيف للفيلم، ويكمن هذا الاختلاف في درجة التفاؤل: حيث يرى النقد نصف الرسميّ صياغة "الحكمة الراشدة" والتي من المحتمل أنها سوف تستمر في مواجهة وهزيمة القامع، ويرى الديكتاتور عقلا تمزقه أوهامه بعنف، ويُنبذ من أجل مصادره الخاصة، مدفوعًا بغير تردد إلى إدراك أن العالم بأكمله مزوَّر وأن العدالة أمرٌ بعيد المنال. وبعد وفاة ستالين مباشرة (١٩٥٣)، رأى كوزنتسيف في هاملت فرصةً لإظهار أن "قوة الشِّعر التي ترفض أن تحقق السلام مع سفالة وانحطاط العصر... سوف تصمد أمام شارات الملوك وعروش القياصرة"[١٦٣]. ولكن بعد ذلك بعشر سنوات، وبعد تمثيل *الملك لير* على المسرح، أخذت هذه القراءة لتراجيديات شكسبير خطًا أكثر وجودية:

في حيوات معظم أبطال شكسبير تقريبًا هناك لحظة عندها يبدأ كل منهم في إدراك أن المعاناة التي مر بها بنفسه حدثت ليس بسبب شخصٍ حاقد ولا بسبب تزامن الظروف ولكنها جزءٌ من شرٌ عظيم يهدد الغالبية العظمى من البشر، وهو القضايا التي تختفي في عمق البنية المجتمعية، من هذه اللحظة فصاعدًا يظهر شغفٌ جديد في حياة البطل. كل ما حدث حتى هذه اللحظة، كل الأفكار المؤلمة والعواطف المشتعلة لم يكن سوى مقدمة لميلاد هذا الشغف. لم تكن كل من ثقة عطيل المنتهكة، والصدمة التي تلقاها هاملت لدى علمه بمقتل والده، واليأس الذي شعر به لِيرٌ عندما أدرك مدى خطئه في الحكم على ابنتيه

سوى البداية، لم تكن سوى الخطوات الأولى التي أخذها هؤلاء الأبطال في الطريق إلى أقدارهم.

أصبحوا جميعًا الآن مهووسين بشغفٍ وحيد - واحدٌ وهو نفسه، مشترك بين الجميع، يلتهمهم في معمعانه الأبيض، هذا هو - الشغف إلى المعرفة، الطموح لاكتشاف المعنى وراء ما يحدث، حيث يبدأ الإنسان في التفكير ليس فقط في نفسه، ولكن في الجنس البشري بأكمله، لا يرى أمامه شريرًا واحدًا بل شرور المجتمع. قد يموت كلاوديوس، ولكن موته لن يصلح حال الزمن المضطرب، *[smert' ego ne vosstanovit sviazi vremën]*، موتُ مجرمٍ واحد لن يضع نهاية للظلم الاجتماعي، لن ينتهي الظلم من الوجود عندما يرى إياجو خاضعًا لعذابٍ رهيب، ولن تعود ديدمونة للحياة مرة أخرى، وليس من الممكن إحياء الاعتقاد بأن مشاعر مثل حب روميو لجولييت أو عطيل لديدمونة يمكن أن توجد وتزدهر في مثل هذا الزمن(١٦٤).

ولن تقود البصيرة المفاجئة هاملت الذي صنعه كوزنتسيف إلى التقاعس أو إلى الانتحار، فهو يفعل ما يجب على رجل محترم أن يفعله، ملتزمًا بإحساسه بإنسانيته، وثمة شيءٌ بطوليٌّ في قراره القاتم، ولكنه حين يتصرف يدرك أن أفعاله عقيمةٌ *سياسيًا*، مع أنها صحيحةٌ *أخلاقيًا* - فهي "لن تصلح الزمن المضطرب".

كما أشرتُ في الفصل السابق، لم يكن الجمهور العربي في عام ١٩٦٤ بحاجة إلى تطويع بصيرته. في هذا العام كان من الصعب تخيل عبد الناصر

في صورة هاملت الصالح، ولكن كان من غير الوارد طرحه مثل كلاوديوس القاسي، بل حتى إنه كان من الأكثر صعوبة تخيل أحد هذين الدورين لنظراء عبد الناصر البعثيين الضعفاء في سوريا والعراق، الذين أهانهم عبد الناصر للتو في محادثات الوحدة في عام ١٩٦٣[١٦٥]. ومهما يكن حكم عبد الناصر مخيبًا للآمال، فإنه كان "الزعيم الوحيد الممكن تخيله"[١٦٦].

ومن المحتمل أن كثيرًا من المثقفين العرب لم يكن بإمكانهم ببساطة أن يتخيلوا السرعة التي انتزعت بها حرب يونيو/ حزيران عام ١٩٦٧ قناعاتهم السياسية. وبدأ مقدارٌ ضئيلٌ من الاستياء في الظهور حتى قبل الهزيمة في روايات مثل ***تلك الرائحة*** لصنع الله إبراهيم (١٩٦٦)، ***ثرثرة فوق النيل*** (١٩٦٦) و***ميرامار*** (١٩٦٧) لنجيب محفوظ، وفي قصص قصيرة لكتاب سوريين مثل زكريا تامر ووليد إخلاصي - ولكن الجمهور العربي الأوسع (والرقباء) لم يتقبلوا قضية النقد برمتها، فقد ركّز الحوار العام على كرامة ومكانة الدول العربية أكثر من تركيزه على سياساتها الداخلية. وأُطلق سراح العشرات من المثقفين اليساريين البارزين من السجن وكانوا يكافحون من أجل العمل مع النظام. وكما يزعم توفيق الحكيم، كان آخرون لا يزالون بمثابة "أجهزة الدعاية الواسعة بطبلها وزمرها وأناشيدها وأغانيها وأفلامها"[١٦٧]. وسوف تمر سنوات قليلة قبل أن يرفضوا، مثل الحكيم، أن يتلاعب بهم أحد مثل المزمار[١٦٨]. ولهذا، وباعتباره أكثر من ثورة فورية، قدم فيلم كوزنتسيف ***هاملت*** للجمهور العربي غذاءً ليتفكروا فيه فيما بعد، لقد زُرعت بذرة هاملت سياسيّ؛ وعند الحاجة إليها، سوف يجري حصادها.

"النص القاسي" للسيد بدير

تتويجًا لاحتفالات عام ١٩٦٤ بالذكرى الأربعمائة لميلاد شكسبير، تلقى المخرج المسرحي السيد بدير الإذن بإخراج مسرحية ***هاملت*** مع فرقة

المسرح العالمي على مسرح دار الأوبرا المصرية(١٦٩). ولا يزال عرض بدير الذي افتتح في ديسمبر/كانون الأول ١٩٦٤ وظل يُعرض لوقت طويل في ١٩٦٥ "أفضل إنتاجٍ مسرحيّ عربيّ محترف معروفٍ لمسرحية *هاملت*"(١٧٠). ومع هذا فكما رأينا، لم يكن بدير يملك رفاهية البدء من الصفر، فقد جاءت مسرحيته *هاملت* في عالمٍ مزدحمٍ بالفعل بالتفسيرات المتنافسة بما فيها من دراسات وترجمات، وأفلام بريطانية وسوفيتية، وتقارير عن إنتاجات مسرحية حول العالم. وفي هذه الصحبة المزدحمة، كان على بدير، الذي اكتسب سمعته السابقة من المسرحيات والأفلام الكوميدية بشكلٍ أساسيّ، أن يدافع ليس فقط عن عمله وحده بل عن المسرح المصريّ ككل(١٧١). وسوف تساعد نظرةٌ على التوقعات المثبطة التي واجهها إنتاجه وعلى الطرق التي تجاوزها بها على تأكيد الموقف في عامي ١٩٦٤-١٩٦٥ وسوف تُهيِّأ المسرح لعدد ملحوظ من السنوات التالية(١٧٢).

عومل مشروع بدير، قبل كل شيء، باعتباره عملا تقنيًا بحتًا، فقد جاء مباشرة بعد إنتاج كل من *عطيل*، و*مكبث*، و*تاجر البندقية* على مسارح الدولة في الفترة بين عامي ١٩٦٢ و١٩٦٤(١٧٣). وبعد هذا الإعداد اعتبر المسرح المصري مستعدًا للتصدي لمسرحية *هاملت*، والتي تُعدُّ من أكثر مسرحيات شكسبير إرهاقًا. قَبِلَ كرم مطاوع التحدي ليقوم بدور هاملت، وهو مخرجٌ مسرحيٌّ حاصلٌ على تدريبه في إيطاليا ونجمٌ سينمائيٌّ صاعد،(١٧٤) كما تم تعيين ممثلين سينمائيين آخرين: زوزو نبيل في دور جيرترود وجميلة الشاشة زيزي البدراوي في دور أوفيليا(١٧٥). وكان عدد الممثلين المؤهلين تأهيلا عاليًا كافيًا لتغطية الأدوار الرئيسية فقط؛ وأيضًا كان فَنِّيُّو المسرح من ذوي الخبرة على درجة من الندرة،(١٧٦) ولم يكن جميع الممثلين قادرين على التعبير بأصواتهم في مسرح كبير،(١٧٧) ولم يكن نظام الصوت منتظمًا(١٧٨). وعلى هذه الخلفية، أشاد جميع النقاد بـ"جرأة" مشروع بدير، وحتى أقسى

النقاد، كمال عيد، اختتم تشريحه للعرض المكون من ثلاثين صفحة بتحية وجهها إلى "الجهود العظيمة التي بُذِلت في إخراج هذا النص القاسي، هاملت، على خشبة المسرح المصري"(١٧٩).

كانت ترجمة سامي الجريديني (١٩٢٢، روجعت في ١٩٣٢) عقبة غير متوقعة، قد أظهرت الآن عمرها، وقدمت في إعادة صياغة ثقيلة عباراتٍ عربية مبتذلة وفشلت في التمييز بين أساليب الخطاب المختلفة للشخصيات. وقال الناقد محمد عناني، الذي ترجم مسرحية ***هاملت*** بنفسه فيما بعد، أن ترجمة الجريديني "كان يمكن أن تفسد العرض تمامًا لولا كفاح الممثلين- ولا بد فعلا من استخدام هذه الكلمة هنا- أقول كفاحهم إزاء اللغة غير الشعرية والمسطحة". وتروي فاطمة موسى محمود، والتي سوف تترجم ***الملك لير*** فيما بعد، أن شكوى الممثلين من الترجمة "المتكلفة والجافة" أجبرت بدير على استدعاء شاعر حديث ليعيد كتابة المناجيات(١٨٠).

وإلى جانب التحديات التقنية، واجه بدير تحديًا أيديولوجيًّا، فقد كان فيلم أوليفر مشهورًا جدًّا، وكان فيلم كوزنتسيف لا يزال يُعرض في سينما أوديون أثناء افتتاح مسرحية بدير،(١٨١) فعلى أي جانب سوف يسقط إنتاج بدير في قاهرةٍ على درايةٍ بكل من الأدوار البريطانية والسوفيتية لتفسير هاملت، وفي مصرَ متوازنةٍ بحذر على حاجز الحرب الباردة؟ ولم يتورع النقاد عن تأطير هذه المعضلة باعتبارها قرارًا من قرارات السياسة الخارجية، فقد أشاد البعض بحل بدير الحياديّ، الذي رفض تأييد أيٍّ القراءتين بشكلٍ كامل، ولكن البعض الآخر امتعض من فشل بدير في طرح قراءة *ثالثة* قابلة للتطبيق لتتنافس مع النسختين السوفييتية والبريطانية. لم تكن مصداقية بدير باعتباره مخرجًا هي وحدها على المحك ولكن أيضًا مكانة المستوى العالمي المحتملة لـ "مسرحنا المصري" أو حتى "مسرحنا العربي"(١٨٢). لماذا فشِل بدير في

تقديم فكرة مبتكرة في المسرح في مثل براعة حركة عدم انحياز عبد الناصر ونهرو في السياسة، كما افترض النقاد ضمنيًا؟ وقد حاول الناقد الأدبي الماركسي محمود أمين العالم،[١٨٣] والذي ظهر بعد إطلاق سراحه من سجن الخارجة وقضى العام السابق في تحرير مجلة المصور الأدبية السياسية المملوكة للدولة، أن يصف خيبة أمله قائلا:

> لقد تجنب المخرجُ المصريُّ الطابعَ العاطفيَّ الخالصَ الذي طغى على التفسير الإنجليزيّ للمسرحية، كما تجنب الطابعَ الإيجابيّ الحازم الذي طغى على التفسير السوفيتيّ. ولهذا كان هاملت المصري أكثر موضوعية من هاملت الإنجليزيّ وأكثر عاطفية من هاملت السوفيتيّ. هل معنى هذا أن المخرج المصري أضاف تفسيرًا جديدًا لمسرحية ***هاملت*** إلى جانب التفسيريْن اللذيْن قدمهما الفيلمان الإنجليزيّ والسوفيتيّ؟ الحق لا، لم يضف تفسيرًا جديدًا. ولكنه قدم في الحقيقة مذاقًا خاصًا لهذه المسرحية في بعض مواضعها[١٨٤].

اعتمد "المذاق الخاص" لبدير على الظلمة، والظلال، والأضواء الهلامية الملونة، وفوجئ النقاد بصفة خاصة بالضوء الأحمر الذي كان يشير إلى كل من الفجر والدم، وبالأوقات التي كان ينير فيها الضوء ظهر هاملت، تاركًا وجهه في الظلال[١٨٥]. لم يظهر الشبح أبدًا على المسرح، ولكن تم أداؤه على أنه اختلاقٌ من نسج خيال هاملت، دلَّ على حضوره بقعةٌ من الضوء وجُسِّم صوته عبر مكبر صوت. واستخدم بدير أيضًا – بلمسة سينمائية واعية أو غير واعية – مكبرات الصوت ليعيد تشغيل مونولوجات هاملت، خالقًا تأثير الراوي[١٨٦]. ومزج الديكور والأزياء بين العناصر

الواقعية والرمزية؛[١٨٧] وفي إحدى صور مجلة *المسرح*، يلقي هاملت المنتحب بنفسه في أحضان جيرترود المتشحة باللون الذهبي، والتي تضطجع على شيزلونج من طراز الروكوكو، بينما تومض أطراف أكمام بولونيوس وياقته البيضاء بشكلٍ يكاد يكون هزليًا في الخلفية[١٨٨].

ومهما كانت قراءة بدير للمسرحية، فلا يبدو أنه جسدها على المسرح كحكايةٍ رمزيةٍ سياسية. وبدلا من فرض تفسيرٍ شامل، يبدو أنه اعتمد على تمثيل كرم مطاوع ليخلق هاملت متعدد الأوجه ومثيرًا للتعاطف، يحركه كلٌ من الحزن والعبث، والذي سوف تحمل شخصيته العرض كله على عاتقها. وسلب كرم مطاوع لُب الجمهور بجاذبيته وتمثيله المفعم بالحيوية، ولكن العديد من النقاد الذين توقعوا مسرحيةً "ذات مفهوم" شعروا بخيبة الأمل، كما شعر هؤلاء الذين توقعوا بطلا عصابيًّا ممشوق القوام مثل أوليفر بالضيق،[١٨٩] والقلة التي أرادت بطلا ثوريًا قويًّا وجدوا أنه تم التقليل من شأن السياسة. فعلى سبيل المثال، أدى عمر عفيفي دور بولونيوس كمهرجٍ بهيّ الطلعة بدلا من كونه رجلا شريرًا من رجال الحاشية[١٩٠].

وفي "دراسة ونقد" متحذلقين إلى حد ما، والتي استدعت القراءات البريطانية وقراءات الكتلة السوفيتية السائدة لمسرحية *هاملت*، وجَّه المخرج كمال عيد اللوم إلى بدير على فشله في فهم أن دور المخرج قد "تغير، أو بالأحرى تطور" في القرن العشرين، فلم يعد كافيًا، كما يقول عيد، تصنُّع أداء له مذاق مسرحيةٍ كلاسيكية، كما فعل بدير. بدلا من ذلك، يتطلب التصدي لواحدة من "الكلاسيكيات" دراسة النص وأكثر انتقاداته وإصداراته المسرحية والسينمائية تأثيرًا، ثم ينبغي على المرء أن يطور تفسيره الشامل، الذي يُظهر "يد المخرج" بوضوح[١٩١]. عيد، الذي رجع حديثًا من دراسته في المجر، كان

منبهرًا بالهاملتات الجديدة المنتجة في أوروبا الشرقية والتي اتفقت مع "نظريات سارتر وكامو":

> ونتيجة لهذه المفاهيم مجتمعة، تغيرت النظرة القديمة التي كانت تعيب على هاملت تردده المستمر بفضل النظرات الحديثة، فأُخرج هاملت في مسرح الدول الاشتراكية على أنه مكافحٌ نبيل يسعى جاهدًا للخلاص من ظلمٍ ملكيٍّ غاشمٍ لحق به. ولا يزال هاملت يكافح ويكافح ويتقبل المهانات دون أن تمنعه من الكفاح أو التخلف حتى ينتصر في النهاية – ولو أن انتصاره يجيء في اللحظة التي يسلم فيها روحه لربه إلا أن وقع هذا الانتصار يكون كبيرًا؛ إذ هو يعني انتصار الإنسان وعدم استسلامه لمجريات الأمور(١٩٢).

ورغم أنه يلاحظ بشكلٍ غامض أن "النص العربي لم يهمل هذه النقطة"،(١٩٣) لا يجد عيد رسالةً واضحةً في العرض المسرحي على دار الأوبرا، فهو يرى بدلا من ذلك كتلةً من التفاصيل الفنية والشؤون المسرحية، غير مترابطة بأيّ اتساقٍ مع قراءة المسرحية.

ويبدو أن محمد أمين العالم قد أخذ الزاوية المعاكسة، منتقدًا هاملت الذي أدّاه كرم مطاوع لكونه نشطًا جدًا بدلا من كونه ضعيفًا جدًا. ومع هذا، فمثل كمال عيد، يجد أن إنتاج بدير هو إنتاجٌ مسرحيٌّ مجرد، يفتقد السياسات التي تعطي المسرحية "معناها الأساسي":

> كانت شخصية هاملت التي قام بأدائها كرم مطاوع يطغى عليها طابع الحزن ممزوجًا بالاستعلاء الشخصي والزهو والإعجاب بالذات. كان هاملت المصري يتدفق حيوية

وحـــرارة، يتحرك في اتزان وينبض حديثه بإيقاعٍ متألق. لا يكاد يعبِّر عن الجنون مصطنعًا كان أم حقيقيًّا. ولهذا قد يختلط عليك الأمر في تحديد ملامح شخـــصيته... كـــان ينقصه الإحساس بالصراع أو بالتناقض الداخليّ، بالتـــأزُّم والتمزُّق بين الفكر والواقع. كان في طريقة أدائـــه وفـــي حركته حزم واعتداد يكاد يخنق ما في كلماته من معـــاني التردد والحيرة. ولهذا كانت أروع لحظاته التمثيلية هـــي تلك التي يؤدي فيها أدوارًا حادةً حاسمة إيجابيـــة: مثـــل نصائحه وتوجيهاته للفرقـــة التمثيليـــة، وتعنيفـــه لأمـــه، ومبارزته الأخيرة. ولقد كدت في كثير من الأحيـــان أن أحس به ممثلا يمثل على المسرح، ولعل هذا أحد أبعـــاد شخصية هاملت كذلك، كما أشرنا. ولكن هل هـــذا الأداء يقدم تفسيرًا لهاملت؟ إنه على أي حال لم يقـــدم المعنـــى الجوهريّ الذي أراه لهاملت. لست أقلل من كفـــاءة كـــرم مطاوع الفائقة في التمثيل ولا من جهود المخـــرج ســـيد بدير. وإنما أتساءل عن معنى، ولا أجده[١٩٤].

عكست خيبة أمل العالِم افتقار بدير للرسالة السياسية، توقفت فكرتـــه عن "المعنى الأساسيّ" مثل القراءات السوفيتية والشرق أوروبية، على مشكلة العدالة، فهو ينتقد تصوير كوزنتسيف لـــ هاملت ولكنـــه يـــشارك المخـــرج السوفيتي في قراءته الأساسية بأن العدالـــة هـــي "جـــوهر" المـــسرحية[١٩٥]. وبالنسبة للعالِم، يجب على هاملت أن يقدم للجمهور درسًا سياسيًّا، موضـــحًا مأساة المثقف المتردد:

المصاب بانفصام بين فكره وإرادته، بين تأملاته ومواقفه العملية. ومسرحية شكسبير هي دعوةٌ بالأحداث والمواقف

> لا بالمواعظ والخطب الرنانة، إلى الفعل، إلى الإيجابية، إلى الخروج من تأملات العصور الوسطى المحلقة، إلى مسئوليات عصر النهضة العملية، دعوةٌ إلى ارتباط المثقف بقضايا عصره، دعوةٌ إلى الانتماء - لا الفكري فحسب - بل النضاليّ كذلك، دعوة إلى موقف فعالٍ من الشرور والمظالم والخطايا والمفاسد، دعوة إلى ارتباط الفكر بالواقع العملي(١٩٦).

ومثّل نقد كمال عيد. يدل هذا النقد على استياءٍ جديد، مولودٍ من مجموعة جديدة من الآفاق والمعايير المسرحية. فقرع العالِم للطبول حول "جوهر"(١٩٧) المسرحية ردّدَ صدى توقير عيد للـ "كلاسيكيات": فكلاهما أخفى بالكاد دعوةً إلى إخراجٍ مسرحيٍّ أكثر فائدةً وموضوعية. وطالب كلاهما طويلا من أجل مُخرجٍ قويٍّ يستطيع استخدام نصوص شكسبير المقدسة لصياغة الشواغل المُلحة للمجتمع العربي المعاصر. وبالنسبة لعيد، يعتبر مثل هذا الإخراج القويّ ضرورةً فنية؛ وبالنسبة للعالِم، يعتبر ضرورةً سياسية. فكل منهما، سابق على زمانه بمعنى أو بآخر، فبعد ثمان أو عشر سنوات، لن يكون عليهما الاحتجاج كثيرًا، لأن نوع الإنتاج الذي تصوراه سيكون هو النموذج الذي سيسير عليه العرب.

ولكن إذا لم يكن بدير مهتما باستخدام مسرحية ***هاملت*** باعتبارها حكايةً رمزيةً للسياسة العربية، فهذا لا يسوغ القول بأن إنتاجه لم يكن لديه أجندة سياسية. وكما رأينا، اعتُبِرَتْ مسرحية بدير إلى حد بعيد رمزًا للمسرح المصري، فهي في حد ذاتها مجازٌ معبرٌ عن نضج ورقيّ الثقافة العربية. وهكذا فإن حكاية بدير الرمزية تحققت على مستوى الإنتاج ككل بدلا من محتوى المسرحية. ولهذا، فقد كان عمق وتعقيد تصوير كرم مطاوع لهاملت جزءًا من الموضوع، كان لهذا التعقيد تداعياته السياسية في حقبة الستينيات

المصرية: فقد نظر إلى الموضوعية الاستبطانية "العميقة" على أنها المؤهل للوصول إلى مكانة أخلاقية كاملة وبالتالي إلى قوة سياسية فاعلة. وكانت القدرة على وضع شخصية ثرية التفاصيل ومقنعة دراميًا على المسرح إنجازًا سياسيًا في حد ذاتها.

ساعدت الأولويات ذاتها على إنتاج المسرحيتيْن العربيتيْن المهمتيْن اللتيْن سوف ندرسهما في الفصل التالي، ***سليمان الحلبي*** لألفريد فرج، و***مأساة الحلاج*** لصلاح عبد الصبور، كتبت كلتا المسرحيتين في ١٩٦٤، وهو العام نفسه الذي عرض فيه بدير إنتاجه، وناقشتا المشكلة ذاتها وهي كيف يتعامل رجلٌ مفكرٌ (ومؤمن) مع الظلم في الأرض. البطل المحليّ في كل منهما هو بالتحديد الـ "المحارب النبيل الذي يكافح للخلاص من نظام ملكيّ استبداديّ" وهو ما أُعجب به كمال عيد في الهاملتات الأوروبية الشرقية، ومع هذا فقد دمجت هذه المسرحيات أصداءً قابلةً للتمييز لهاملت المتعارف عليه، ذي الانحياز البريطانيّ والذي يفكر كثيرًا – أسلوبَه في الحديث، وشواغلَه الفلسفية، وفوق كل هذا استبطانَه النفسي، وحددت هذه المسرحيات بداية دمج هاملت في الدراما العربية ذات الفكرة السياسية.

وكما سنرى، لم يتسبب أي برنامج عمل واعٍ لتطويع أعمال شكسبير في فترة ما بعد الاستعمار في هذا الدمج، بل بالأحرى، وكما أجادل هنا، كان الدافع الكامن هو تقليل "مسرحية ***هاملت*** المعرَّبة"(١٩٨) لصالح "هملتة" البطل السياسيّ العربيّ المسلم. كانت هذه الهملتة وسيلةً سهلةً للكتّاب المسرحيين العرب لمحاكاة (والاستشهاد بـ) تعقيدات هاملت وخصائصه وللحصول على المكانة الأخلاقية ورأس المال الثقافيّ الذي تمنحه. وشجعت المطالبة النقدية بشخصيات عميقة، ومركبة، وذات موضوع سياسيّ كتّاب دراما جادين لينسجوا خيوطا من شخصية هاملت حول أبطالهم – والتي بدورها صاغت رابطةً في مخيلة الجمهور بين شخصية هاملت وفكرة العدالة الأرضية.

هوامش الفصل الثالث

(١) حوار شخصي مع أبو دومة (باللغة الإنجليزية)، في يونيو/حزيران ٢٠٠٢، وتم تعديله نحويًا، أما بخلاف ذلك فهو نقل حرفي. بحسب علمي، لم يترجم محمد حسن الزيات مسرحية ***هاملت***؛ فهمت من محادثة لاحقة أن أبو دومة كان يشير إلى ترجمة ومقدمة محمد عوض محمد، التي كلفته بها جامعة الدول العربية ونشرت في ١٩٧٢.

(٢) لمفهوم "أفق التوقعات *horizon of ecxpectations*"، انظر

Juss, Toward an Asethetic of Reception.

(3) Shakespear, The Tempest, 1.2.364.

هذا العمل الأدبي ينحدر من

Mannoni, Prospero and Caliban. See Césair, Une Tepête, and Fanon, Black Skin, White Masks. See also Greenblatt, "Learning to Curse"; and Hulme and Sherman, The Tempest and Its Travels.

(4) See Soueif, Mezzaterra, 5.

(٥) ولد أبو دومة في جنوب مصر، بينما نشأت أهداف سويف، ابنة فاطمة موسى أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة، في القاهرة.

(6) As in Ashcroft, Griffiths, and Tiffan, The Empire Writes Back.

(٧) أسس مجموعة من رجال الأعمال فكتوريا كولدج في الإسكندرية في ١٩٠١، التي عُرفت فيما بعد بـ ***"the Eton of Egypt"*** [إيتون هو اسم مدرسة إعدادية للبنين بالقرب من ويندسور بإنجلترا – م.]. بمساعدة الوكيل والقنصل العام البريطاني (أصبح فيما بعد المفوض العام) لورد كرومر *Cromer*، وقام مدرسون وافدون بتدريس المناهج الموجّهة بريطانيًا على نطاق واسع. تضمنت هيئة الطلاب الكثير

من الأقليات المصرية (أقباط، ويهود، ويونانيين) بالإضافة إلى أعضاء من النخبـة العربية الواسعة. افتتح فرع القاهرة أثناء الحرب العالمية الثانية. وتم تأميم المدرسة بعد حرب السويس في عام ١٩٦٥ وسميت كلية النصر في بدايات الستينيات انظـر مقالات

Hamouda and Clement, Victoria College, esp. Sahar Hamouda, "A School Is Born".

(٨) لقراءة رائعة لفترة ما بعد الاستعمار حول فكرة مسرحية ***هاملت*** المهيمنـة علـى شاهين، والتي أدين بالفضل لها هنا، انظر

Stauffer, "The politicisation of Shakespeare in Arabic in Toussef Chahine's Film Trilogy".

(٩) كان لكل من النص المنسوخ حرفيًا والطالب الذي يقوم بالإلقاء لهجة مصرية، علـى سبيل المثال، تمت تهجئة كلمة ***whether*** على أنها ويزر، وصُوِّرَ المدرس على أنه يستطيع الحديث بالعامية المصرية ولكنه غير قادر على قراءة الحروف العربيـة. وفقًا لإدوارد سعيد، لم يكن باستطاعة العديد من مدرسي فكتوريا كولدج القيام بـأي من الأمرين؛

Said, Out of Place, 184.

(10) Hamlet, 3.4.53-109.

(١١) حذف أداؤه كلَّ سطور جرترود، وحلَّت تعبيرات وجه المدرس المتناقضة بوضوح (افتتان، قلق، رغبة) محل هتاف جرترود "كفـى" (المـصدر الـسابق ***3.4.89, 94, 96,103***). بعد ذلك يمسك المدرس بيحيى ويأخذه إلى حجرة أعضاء هيئة التدريس، في شكلٍ يبدو كما لو كان عقابًا، ولكن فقط ليجعله يكرر أداءه أمام زملائه.

(١٢) جعله شاهين يقتبس ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، والتي لم تكن قـد نُـشرت حتـى ١٩٦٠.

(١٣) وَجَّهَتْ مركبةُ شكسبير الآمنة للثقافة الرفيعة تفاعلَ يحيى المنفعل المُشتهي للمُمَاثِل مع مدرِّسه وأصدقائه. في احتيازٍ عبقري، جعل يحيى من "كلامـه خنـاجر" بـدون أن يستخدم أحدها (ضد النظام التعليمي الاستعماري، والذي أُجبر مُمَثِّله علـى الجلـوس

والصمت تمامًا كما فعل هاملت بجرترود). في الوقت نفسه، كانت اللغة الجنسية الصريحة التي وجه من خلالها هاملت الإهانات اللفظية إلى أمه تُعبِّرُ عن مدى تجاوز الرغبات التي بدأت في النشوء لدى يحيى (والمدرِّس) وتخفيه في الوقت نفسه.

(١٤) ربطت الثلاثية بشكل متكرر مسيرة يحيى/شاهين السينمائية برغباته وعلاقاته المثلية؛ اعتمد كلاهما على مسرحية *هاملت*. في الفيلم الثالث، *إسكندرية كمان وكمان* (١٩٩٠) حاول شاهين أن يجسد اهتمامه العاطفي بعمرو، مثل هاملت في فيلم داخل فيلم. استدعى شاهين أداء جون جيلجود لدور هاملت في القاهرة عام ١٩٤٠. ولم يكن عمرو مهتمًا.

(15) Said, Out of Place, 51, 164, and 179.

(16) Ibid., 183.

(17) Ibid., 210.

(18) Ibid., 51.

(١٩) ربما توقعًا لابتسامات نقاد نيويورك المتكلفة، يحتج قائلاً: "لم أكن واعيًا للديناميات الداخلية التي ربطت الأمير اليائس بالملكة الخائنة في متن المسرحية، ولا استوعبت الغضب الذي يتملكهما في المشهد الحواري بينهما إثر مقتل بولونيوس عندما تولى هاملت عمليًّ سلخ جلد جرترود – تجاوزنا معًا في القراءة، هذه اللحظات كلها؛ فقد كان كل همي، في طريقة غير هاملتية على نحوٍ غريب، أن أستطيع الاعتماد عليها لتكون كائنًا تجذب مشاعره وعواطفه مشاعري وعواطفي دون أن تكون أكثر من أمٍّ حنون تهدئ من روعي بعذوبة فاتنة، لقد خلفت ورائي الإحساس بأنها كانت تقصر في واجباتها تجاه ابنها، وأخذت أشعر أن تلك القراءات إنما تؤكد عمق الأواصر التي تشدنا واحدنا إلى الآخر. ولسنوات احتفظت [بهم] في ذاكرتي... بوصفها متاعًا يتعين عليّ التشبث به مهما كان الثمن" (المصدر السابق، ٥٢).

(20) Ibid., 53.

(21) Ibid., 230-31.

(٢٢) كان هذا أحد الفروق المهمة بين عرب الشرق الأدنى و، على سبيل المثال، شمال أفريقيا. الذين لم يكن عليهم أن يعملوا بالجهد نفسه. انظر، على أي حال،

Amine, "Moroccan Shakespeare and the Celebration of Impasse: Nabil Lahlou's Ophelia Is Not Dead"; and Darragi, "The Tunisian Stage: Shakespear's Part in Question".

(23) *See Halliday, "The Unpublished Book of the Cold War".*

(24) *Bushrui, "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry," 6.*

(٢٥) للشغل البحثي في هذا الاتجاه، انظر مقال حبيب في عام ١٩٢٧، "شكسبير في مصر". انظر أيضًا الأعمال اللاحقة لكل من البحار، وبوشروي، وكنعان، وموسى محمود، وشكري، وتونسي، وتويج وزكي المستشهد بها في البيليوجرافيا.

(26) *See Hanna, "Towards a Sociology of Drama Translation"; Hanna, "Hamlet Lives Happily Ever After in Arabic"; Hanna, "Othello in Egypt"; Hanna, "Decommercialising Shakespeare"; and Bayar, "The Martyrs of Love and the Emerence of the Arab Cultural Consumer."*

من أجل مقاربة أكثر توسعًا، انظر

Bourdieu.The Field of Cultural Production; Jaquemond, Conscience of the Nation; and Kendall, Literature, Journalism, and Avant-Garde.

(27) *See, e.g., Zaki, "Shakespeare in Arabic," 85-113; and Hanna, "Towards a Sociology of Drama Translation," 125-54.*

(28) *Heylen, Translation, Poetics, and The Stage, 47.*

(29) *Quoted in Pemble, Shakespeare Goes to Paris, 6.*

(30) *Qouted in Heylen, Translation, Poetics, and The Stage, 28.*

(31) *See Ducis, Hamlet, tragédie, imitée de l'anglois.*

(٣٢) بإهدائه طبعة لاحقة إلى والده في عام ١٨١٢، يشرح دوسي *Dusis* أنه باحتيازه مسرحية **هاملت**، *"Mon bût avait été de peindre la tendresse d'un fils pour son père"* (هدفي كان تصوير عاطفة ابن تجاه والده).

Ducis, Hamlet, tragédie, imitée de l'anglois (1826),6.

(33) *Vest, The French Face of Ophelia from Belleforest to audelaire, 75-96.*

(34) *Pemble, Shakespeare Goes to Paris, 95.*

(٣٥) في ١٨٦٩، كلف الخديوي إسماعيل (حاكم مصر ١٨٦٣-١٩٧٩) دار أوبرا القاهرة، التي صممها معماريون إيطاليون، بالاحتفال بافتتاح قناة السويس. ولأن أوبرا ***عايدة*** ذات الفكرة المصرية لم تكن جاهزة لليلة الافتتاح، تم أداء أوبرا ***ريجوليتو*** *Rigoletto* بدلا منها. عُرضت ***عايدة*** لأول مرة في ديسمبر/كانون الأول ١٨٧١. احترقت دار الأوبرا التي بناها الخديوي إسماعيل في ١٩٧١؛ يوجد مكانها الآن مرآبٌ للسيارات، وتقع دار الأوبرا الجديدة في مكانٍ آخر. للصور، انظر *Hassan, "Not by Bread Alon".*

(٣٦) حول هذه العلامات "الميلودرامية إلى حد ما" للتأثير الفرنسي والإيطالي انظر، على سبيل المثال،

Badawi, "Shakespeare and The Arabs," 195.

لا يزال الجمهور يصفق لبعض الممثلين المصريين عند دخول الشخصية لأول مرة في مسرحية (مما يتسبب في مقاطعة المشهد) ولا تزال المونولوجات، حتى إذا كانت ليست مناجيات، ولكنها موجهة إلى شخصيات أخرى، تؤدى بنمطية في مواجهة الجمهور.

(37) *Shafik, Arab Cinema, 107.*

(38) *Abul Naga, Les sources Françaises du theater égyptien, 214.*

(٣٩) استشهد رمسيس عوض بترجمتين مبكرتين لأمين حداد وجورج ميرزا، وقد فقدتا الآن. انظر عوض، ***شكسبير في مصر***، ٨٤.

(٤٠) نجم، ***المسرحيات في الأدب العربي الحديث***، ٢٦٠.

(٤١) وقَّعت شركة أوديون، التي افتتحت مكتبًا لها في القاهرة بعد تأسيسها في عام ١٩٠٤، مع حجازي في عام ١٩٠٦، وفي النهاية أنتجت سبعة وأربعين تسجيلا له، أحد التسجيلات المبكرة الأكثر مبيعًا كان "سلامٌ على حُسنٍ" وهي أغنية من معالجة لمسرحية ***روميو وجولييت*** قام حجازي ببطولتها أيضًا؛ باعت هذه الأغنية *20,000* أسطوانة في عامٍ واحد. انظر

Al-Bahar, "Shakespear in Early Adaptations," 20-12; and Lagrange, "Sayk Salama Higazi."

(42) Makdisi, Theater and Radical Politics in Beirut, Cairo, And Alexandria, 30.

(٤٣) نقد وتحليل في

Hanna, "Towards a Sociology of Drama Translation," 125-154.

(44) Mousa, The Origins of Modern Arabic Fiction, 107.

يعيد موسى صياغة كلمات الكاتب الصحفي سليم سركيس (١٨٦٩-١٩٢٦) المعاصر لعبده.

(٤٥) عبده، *رواية هاملت*، صفحة العنوان.

(٤٦) انظر

Hanna, "Towards a Sociology of Drama Translation," 51.

نسخت صفحة العنوان للطبعة الثانية في أطروحة حنا في صفحتي ٣٠٥-٦

(٤٧) من ضمن أشعار مسرحية *هاملت* التي أعيد طبعها في *ديوان* عبده "مناجاة جمجمة"، (أي قول هاملت "ويحك يا يوريك المسكين")؛ "وداع حسناء" (أي كلمات ليرتس والملكة على قبر أوفيليا)؛ "هاملت وأمه" (جزء منها مترجمٌ أدناه؛ راجع *Hamlet, 1.2.129-59*)؛ و"كلام عاشق" (رسالة هاملت إلى أوفيليا؛ راجع *Hamlet, 2.2. 115*). قدمت هذه الأشعار في صورة قصائد قائمة بذاتها؛ فقط "هاملت وأمه" عُنونت على أنها "من مسرحية *هاملت* التي كتبها مؤلف هذا *الديوان*". انظر عبده، *ديوان طانيوس عبده*، ٦٤-٦٥ و ٨٠-٨١.

(٤٨) عبده، *هاملت*.

(49) Al-Bahar, "Shakespeare in Early Arabic Adaptations."

سجلت البحار قيام مسرحية *هاملت* لطانيوس عبده بجولة مبكرة في الإسكندرية (١٨٩٧-٩٨)، ولكن هذا يتناقض مع دراسة حنا ("hamlet Lives Happily Ever After in Arabic," 170) ولم تؤكده أفضل المراجع، نجم (*المسرحيات في الأدب العربي الحديث*، ٨٠-٨١). ربما استخدمتْ عروض ثمانينيات القرن التاسع عشر إحدى ترجمتيْ مسرحية *هاملت* المبكرة، وهي مفقودة الآن.

(٥٠) أبتي أين أنت تنظر ما تم / صار عرسًا ذلك الذي كان مأتم // وغدت بعدك المآتم أعيادًا / وذاك الثغر الحزين تبسم.

(هذا هو مفتتح القصيدة المعاد طباعتها في ***ديوان طانيوس عبده*** تحت عنوان "هاملت وأمه"، في عبده، ***ديوان طانيوس عبده***، ٨٠. القصيدة الكامل المكونة من اثني عشر بيتاً، تعبر عن المناجاة الأولى لهاملت، وهي ببساطة تتفجع على التحول السريع لأم هاملت).

(٥١) شكسبير، ***هاملت، أمير الدانمارك***، ترجمة محمد عوض محمد، ٢٤.

(٥٢) عبده، ***رواية هاملت*** (١٩٠٢)، ١٣.

(٥٣) المصدر السابق، ٦٧.

(٥٤) المصدر السابق، ١١٠. تموت أوفيليا في نص عبده المطبوع عام ١٩٠٢. وقد ابتعد بعض المخرجين فيما بعد عن سيناريو عبده ولكن ليس عن روحه، إلى درجة جعلها تظل على قيد الحياة وتصبح ملكة إلى جوار هاملت. حوار شخصي مع سامح حنا، ٣ أبريل/ نيسان، ٢٠٠٩.

(55) Hanna, "Towards a Sociology of Drama Translation," 127.

(56) Al-Bahar, "Shakespeare in Early Arabic Adaptations," 19.

(57) Dumas, Hamlet.

أشارت نادية البحار إلى مصدرٍ فرنسيٍّ آخر، إصدار عام ١٧٦٩ لـ جان- فرانسواز دوسي

Jean – Francois Ducis ("Shakespeare in Early Arabic Adaptations," 13) .

على أي حال، فالمميزات الرئيسية لنص دوسي (مكانة أوفيليا باعتبارها ابنة كلاوديوس، الشخصيات المضافة للأصدقاء الحميمين مثل إلفير *Elvire* ونورسيست *Norceste* إلخ) جميعها غائبة من نص عبده؛ وضمَّن عبده مشاهد غائبة من دوسي (على سبيل المثال، مشهد حفاري القبور)، وكذلك تختلف نهاياتهما. تنجم التشابهات القليلة بين عبده ودوسي عن افتتان دوما *Dumas* المبكر بإصدار دوسي. أشار معظم الباحثين الآخرين أن عبده استخدم مصدرًا فرنسيًا، بدون تحديده على وجه الدقة.

(٥٨) كانت نفس دوما *Dumas* ممتلئة بالرهبة عندما كان طفلا لمشاهدته أداء لـــ "محاكـــاة" دوسي *Duci* ؛ وزعم أنه حفظ الدور الرئيسي عن ظهر قلب. وعندما صار شابًا ألهمه عرضٌ إنجليزيٌّ زائر (١٨٢٧، من بطولة تشارلز كمبل *Charles Kemble* وهارييت سميثسون *Harriet Smithson*) والتي عرضت "عواطـــف الـــدم واللحـــم الحقيقيـــة" لشخصيات شكسبير والتي أذعنت مع هذا للـــذوق الفرنـــسي بحـــذف فـــورتنبراس، والنرويج، واللغة الماجنة، والكثير من الحبكات والمشاهد الفرعية . انظر

Heylen, Translation, Poetics, and Stage: Six French Hamlets, 45.

سعى دوما لإعادة خلق مسرحية ***هاملت*** الشهيرة عن طريق إعادة كتابة خاصة بـــه بالعمل على ترجمة موريس *Meurice* الحرفية بعد ذلك بتسعة عشر عامًا. انظر

Pemble, Shakespeare Goes to Paris, 109.

(59) Pemble, Shakespeare Goes to Paris, 110.

(60) Hafez, The Genesis of Arabic Narrative Discourse, 270-94.

(61) Makdisi, Theater and Radical Politics in Beirut, Cairo, and Alexandria, 21.

(٦٢) في وقت سابق، أبدى هاملت ملاحظة بشأن غرابة سلوك ليرتس لمشاركته في مثل هذه الألعاب في اليوم التالي لجنازة أخته؛ ***Dumas, Hamlet, 260***.

(63) Noted in Pemble, Shakespeare Goes to Paris, 111.

(64) Dumas, Hamlet, 268.

(٦٥) يبدو أنه لم يسترشد إلا بنسخة دوما لعام ١٨٤٨ أو واحدة من طبعاتها، ولم يـــدمج المراجعات اللاحقة التي (بحسب إصرار موريس) استعادت نهاية نص شكـــسبير. حول هذا، وحول طموحات دوما في سياق مشهد المسرح الباريسي، انظر

Heylen, Translation, Poetics, and the Stage, 45-60.

(٦٦) عبده، ***رواية هاملت***، ١١٠.

(٦٧) حول خلفية مطران وتطلعاته السياسية، انظر سعادة، ***خليل مطران***؛ و

Hanna, "Decommercialising Shakespeare."

(٦٨) كمـــا أشار الكاتب اللبناني المتعلم في مدينة سياتل ميخائل نعيمة في مقال عنيـــف عام ١٩٣٨، انظر نعيمه، ***الغربال***، ٢٠٢.

(٦٩) مطران، "التمثيل"، ٢٩٩. الشخصيات المذكورة في القصيدة هي عطيل، هاملت، روميو، ويليام، ورودريجو (من مسرحية *Le Cid* لـ كورني *Corneille*).

(٧٠) المصدر السابق. ترجمة فرنسية مقتبسة في سعادة، ***خليل مطران***، ٢٤٠.

(71) Selaiha, "Royal Buffoonery."

يروي بدوي كيف أن أداء جورج أبيض السابق لعطيل أفزع الممثل الذي معه: "جورج أبيض، الذي كان يلعب الدور الرئيسيّ، رفع صوته الجهوري عاليا جدًا وبدا مخيفًا للغاية لدرجة أن المرأة التي كانت تلعب دور ديدمونه ارتعبت، واقتنعت أن أبيض كان سوف يقتلها فعلاً، وهربت من على خشبة المسرح، وكان يجب أن تنزل الستارة، مما شكل حرجًا كبيرًا لكل المهتمين بالأمر".

Badawi, "Shakespeare and the Arabs," 195.

(72) Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 28.

(٧٣) كما صاغها محمد عوض محمد. شكسبير، ***هاملت، أمير الدانمارك***، ترجمة محمد عوض محمد، ٢٤.

(٧٤) عيّن بدوي ترجمة جورج دوفال *Georges Duval* (التي نشرت في الفترة من ١٩٠٨-١٩١٠) كمصدر مُرجّح. ولكن تعتقد فاطمة موسى محمود، بعد فحص الترجمتين، أنه من الأرجح أن مطران اعتمد على "طبعة مدرسية فرنسية لمسرحية ***هاملت*** مختصرة بشكل كبير؛

Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 56.

على أي حال، فترجمة دوفال الحرفية الكاملة الخرقاء لا يمكن أن تفسر منهج مطران ولا تقطيعاته. انظر

Badawi, "Shakespeare and the Arabs," 189; and Duval, William Shakespeare, Oeuvres Dramatiques.

(٧٥) لم يكن مطران متسقًا في ترجمته كلها، أحيانا يكتب "ليرت" وأحيانا "ليرتس". ولكن انظر شكسبير. ***هاملت***، ترجمة خليل مطران، ٩.

(76) Hamlet, 3.1.120.

(٧٧) شكسبير، ***هاملت***، ترجمة خليل مطران، ٦١.

(٧٨) ترجم المترجمون اللاحقون، الذين عملوا مباشرة من الإنجليزيـــة، عبـــارة *"I was deceived"* إلى "كنتُ مخدوعًا" (عوض محمد، *"I was deceived"*)، و"خُدِعتُ" (جبرا وبدوي، *"I was betrayed"*)، أو كلمة مرادفة لها. في الإصدارات الفرنسية، ترجم بيير لو تورنيه (نُشر لأول مرة في ١٧٧٦ وكان مصدرًا للكثير مـــن الإصـــدارات المسرحية) كلمة *déçu* إلى (*disappointed*)؛ وفرانسوا–فيكتور هوجو - *François Victo Hugo* (١٨٥٩) ترجم بشكل صحيح كلمة *trompée* إلى (*deceived*).

(٧٩) نعيمه، ***الغربال***، ١٩٨. ربما وقع الخطأ إما من مطران أو من فرانـــسوا–فيكتـــور هوجو، الذي ترجم أيضًا *Gentile* على أنها *gentille*.

gentille: Les amis: Les deux gentilshommes deVenise. Comme il vous plaira, vol. 8 of Œuvres completes de W. Shakespeare, trans. François-Victor Hogu, 205.

(٨٠) قدم محمد عوض محمد تفسيرًا عبقريًا ولكنه غير مرجح: فهو يقترح أن مطران، أخذ المعنى الحرفي الخاطئ للعبارة الفرنسية *"être ou ne pas être"*، بقراءته *être* علـــى أنها "[إنسان] كائن" وتفسيره السؤال على أنه "أكائن أنا، أم غير كائن". بالتأكيد كانـــت فرنسية مطران جيدة جدًا لارتكاب مثل هذا الخطأ. انظر محمد، ***فن الترجمة***، ٣٥.

(٨١) سعادة، ***خليل مطران***، ٢٤٦.

(٨٢) شكسبير، ***رواية عطيل (أوتيللو)***، ترجمة خليل مطران، ٥.

(83) Le deux Hamlet: Le premier Hamlet. Le second Hamlet, vol. 1 of Œuvres completes de W. Shakespeare, trans. François-Victor Hogu, 67-68.

(٨٤) أزال مطران أيضًا كل الإشارات إلى الدين والعرق: فلا آلهة وثنيـــة، ولا أيمـــان مسيحية، ولا "باعتباري مسيحيًا"، ولا "كلنا مختونًا"، إلخ. كما أُزيلت كل الإشـــارات إلى الأتراك والعثمانيين باعتبارهم أعداء، ربما دفاعًا عن حُكام مـــصر العثمـــانيين (كان هذا في عام ١٩١٢)،

Hanna, "Decommercialising Shakespeare," 44-45.

(٨٥) لقراءة حكايات من الذاكرة عن هذا الأداء، انظر

Salaiha, "The Moor in Mansoura";

حيث أعطت التاريخ على أنه ١٩٦٢.

(٨٦) شكسبير، *هاملت*، ترجمة خليل مطران.

(٨٧) المصدر السابق، ٥٨.

(٨٨) يقول هاملت: "ليس غريبًا أن هذا الممثل، الذي كنت أدرسيه الآن للتـو" (المـصدر السابق، ٥٥).

(٨٩) المصدر السابق.، ٥٥. راجع

Hamlet, 2.2.171-220.

(٩٠) شكسبير، *هاملت*، ترجمة خليل مطران، ٦٠-٦٢.

(٩١) المصدر السابق، ٦٥.

(٩٢) المصدر السابق، ٦٧.

(٩٣) بعض من هذه ملحوظ بالفعل في نص شكسبير، مثـل "كتـاب ومجلـد" و"مقـاليع وسهام". انظر

Wright, "Hendiadys and Hamlet."

(٩٤) شكسبير، *هاملت*، ترجمة خليل مطران، ١٢٨.

(٩٥) أعاد فيلم لورانس أوليفييه بطريقة مماثلة إسناد سطور فورتنبراس الختاميـة إلـى هوراشيو، وكذلك فعل الإنتاج المسرحيّ لمحمد صبحي في ١٩٧١، والذي اعتمـد على كل من مطران وأوليفييه. سوف تُناقش مسرحية *هاملت* لصبحي في الفـصل الخامس.

(٩٦) شكسبير، *هاملت*، ترجمة خليل مطران، ٧.

(٩٧) سعادة، *خليل مطران*، ١١١.

(٩٨) يشير صبري حافظ، أنه بحلول عام ١٩٣٠، لم يكن هناك أكثر من خمـسة عـشر كاتبًا إنجليزيًّا مترجمًا إلى العربية، مقارنةً بأكثر من ١٥٠ كاتبا فرنسيا.

Hafez, The Genesis of Arabic Narrative Discourse, 90.

(٩٩) كان الجريديني مهاجرًا سوريًّا – لبنانيًّا إلى مصر، ومحاميًا، وكاتبَ مقال في جريدة *الهلال* بالقاهرة. كان قوميًا ينطلق من منظور الأمة– الدولة، معارضًا لفكرة التوحيد العربي الشامل. خدم كسكرتير عام للحزب السوري الوسطي، المؤسس فـي عـام ١٩١٩ ليترافع ضد الانتداب الأميريكي على سوريا الكبرى. كانت *يوليوس قيصر*

(١٩١٢) أول ترجمات الجريديني لشكسبير، ونشرت مسلسلة في جريدة *الزهــور*. عرّفَهُ غلاف ترجمته *هنري الخامس* (١٩٣٦) بأنه "مترجم *يوليوس قيصر*، *هاملت*، *الملك لير*، ومؤلــف *Five in a car*، *Lost Messages*، *Meditations on Law and Literature*". نسخ الغلاف في

Hanna, "Towards a Sociology of Drama Translation," 303-4.

(١٠٠) نجم، *المسرحية في الأدب العربي الحديث: ١٨٤٧-١٩١٤*، ٢٥٤؛

Zaki, "Shakespeare in Arabic," 291.

(١٠١) الجريديني، *يوليوس قيصر*.

102 Lamb and Lamb, Tales from Shakespeare, 320.

حول الترجمة العربية لــ *حكايات* لام *Lamb*، انظر حبيب "شكسبير في مصر"، ٢٠١.

(١٠٣) اتصال شخصي من فاروق مصطفى، ١ يناير/ كانون الثاني في عام ٢٠٠٦.

(104) Bushrui, "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry," 15.

(١٠٥) عوض، *شكسبير في مصر*، ٨٣-٨٩.

(106) Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 54.

(107) Abdel Hai, English Poets in Arabic, 19-29.

(108) Bradely, Shakespeare Tragedy.

ذكر بدوي أن الترجمة العربية كانت قد "ظهرت لتوّها"، انظر

Badawi, "Shakespeare and The Arabs," 194.

لتأثير برادلي على الرومانسيين المصريين بما فيهم الشاعر أحمــد زكــي أبــو شــادي (١٨٩٢-١٩٥٥) انظر

Abdel Hai, English Poets in Arabic, 26.

(109) See records 4/21/1927 (reviews of The Hamlet production of April 21, 192, at the Shakespeare Memorial Theatre in Stanford-upon-Avon) and 7/19/1928 (reviews of the Hamlet production of July 19, 1928, at the same theatre). Shkespeare Birthplace Trust Library and Archive, Royal Shakespeare Company Performance Database, Shakespeare Centre Library and Archive, Stanford-upon-Avon.

(110) See "Theatre," on the website "Sir Alec Guinness, A Man of Many Parts," n.d. [1964].

(١١١) نوقشت زيارة جيلجود إلى القاهرة في *Said, Out of Place, 51-54*. انظر أيضًا فيلم يوسف شاهين *إسكندرية كمان وكمان* (١٩٩٠). استشهد بجولة جيلجود في القاهرة في ١٩٤٦ في

Al-Shetawi, "Hamlet in Arabic," 46.

(١١٢) ***هاملت***، من إخراج لورنس أوليفييه (١٩٤٨؛ أعادت شركة *Janus Films* إنتاجه في عام ٢٠٠٠). حول أثر الفيلم في مصر، انظر *Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 54*، والعالم، "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير،" ١٦٢.

(١١٣) عقّب جيلجود على إخراج هاملت في الولايات المتحدة بعد سنوات طويلة: "أضاع الممثلون الذين أرادوا تحفيزًا لأداء أدوار شكسبير الثانوية وقتًا طويلاً. لو أنني قلت 'ليس مطلوبًا منكم إلا أن تدعموا هاملت' لكانوا شعروا بالألم والغضب". *Gielgud, Acting Shakespeare, 39*.

(114) Gordon, Revolutionary Melodrama, 19-51.

(١١٥) عوض، ***شكسبير في مصر***، ٨٥-٨٦.

(١١٦) المصدر السابق، ٨٧.

(117) Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 54.

(١١٨) ***العروسة***، ١٣ نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٢٩، مقتبسة في عوض، ***شكسبير في مصر***، ٨٨.

(١١٩) عوض، ***شكسبير في مصر***، ٨٤.

(120) Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 54.

أصبحت أمينة رزق فيما بعد رمز الأم في السينما المصرية.

(١٢١) مقتبسة في عوض، ***شكسبير في مصر***، ٩.

(122) Quoted in Kenan, "Shakespeare on The Arab Page and Stage," 38.

(١٢٣) مجلة ***روز اليوسف***، ٢١ أغسطس/آب ١٩٢٨، مقتبسة في عوض، ***شكسبير في مصر***، ٨٧.

(١٢٤) اقتبست صفحة العنوان في Hanna, "Twards a Sociology of Drama Translation," 54-55. نسخ رسمٌ لشكسبير مع تعليق أسفل الرسم في ٣١١.

(١٢٥) يُنسب للعقاد، "الملقب بـ "الموسوعة البشرية"، الفضل في تأليف ١٠٠ كتاب. بنشره أولى قصائده في عام ١٩١٥، أصبح مهيمنًا على المشهد الأدبي المصري، وكان يستضيف صالونا ثقافيًا ويرشد الكثيرين من الكتاب بمن فيهم الناقد الأدبي الشاب (والذي أصبح فيما بعد مفكرًا إسلاميًا) سيد قطب. ربما كانت أكثر كتبه شهرة هي السِّيَر التي كتبها عن مفكرين وزعماء دينيين. (سعد زغلول Benjamin Franklin, Averroes,) ومجلده الرابع عشر "العبقريات" التي كتبها في الأربعينيات (متضمنة ***عبقرية محمد، عبقرية المسيح، عبقرية إبراهيم***). حول مقالاته عن شكسبير و***هاملت***، انظر العقاد، ***ساعات بين الكتب***، ٢٢٨-٣٩.

(١٢٦) العقاد، ***التعريف بشكسبير***، ٢٠٧-٢٣.

(١٢٧) المصدر السابق، ٢١٠-١٤.

(128) See Shaheen, Shakespeare through Eastern Eyes (London: Herbert Joseph, 1932).

(١٢٩) تجنب العقاد السؤال الشائك عما إذا كان إحساس المسلم بالقَدر سيكون قريبًا من إحساس المسيحي أو الهندوسيّ. حول جدال طه حسين الشهير في ١٩٣٨ عن أن مصر تنتمي ثقافيًا لـ "الغرب" بدلا من الـ "الشرق"، انظر

Hussein, The Future of Culture in Egypt.

(١٣٠) العقاد، ***التعريف بشكسبير***، ٢٢١.

(١٣١) أشاد شكري بالمشروع ولكنه اعترض على اختيار المترجمين. خاصة بالنسبة للمسرحيات الكبرى. انظر شكري، "شكسبير في العربية"، ٦١-٦٦.

(١٣٢) بجانب مسرحية ***هاملت*** تضمنت كتب عوض محمد الكثيرة (كلها بالعربية) عناوين مثل ***نهر النيل*** (١٩٣٩)، ***الاستعمار وأنواعه*** (١٩٥٣)، ***شمال السودان: سكانه وقبائله*** (١٩٥٦)، ***شعوب أفريقيا وأعراقها*** (١٩٦٥) ***وفن الترجمة*** (١٩٦٩). تلقى محمد عوض محمد تعليمه في جامعة لندن (حصل على الدكتوراه في ١٩٢٦)، ومثّل مصر في مؤتمر سان فرانسيسكو الذي وُقع فيه ميثاق الأمم المتحدة (١٩٤٥) وخدم فيما بعد في المجلس التنفيذي لليونسكو.

(١٣٣) نوقشت علاقة جبرا بشكسبير و*هاملت* في الفصل الأول.

(١٣٤) *فاوست*، لشاعر الألمانية الكبير جوته، (القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٢٩).

(١٣٥) شكسبير، *هاملت أمير الدانمارك*، ترجمة محمد عوض محمد، ١٨.

(136) See Dawisha, "Soviet Cultural Relations with Iraq, Syria and Egypt 1955-1970"; Dawisha, Soviet Forign Policy Towards Egypt, and Laqueur, The Soviet Union and The Middle East, 281-93.

(١٣٧) استضافت القاهرة معارض للرسم والنحت تحت عنوان "الفن السوفييتي في مصر" في أعوام ١٩٥٦، ١٩٥٩، و١٩٦٦-١٩٦٧.

(138) See, e.g., Bargoorn and Friedrich, "Cultural Relations and Soviet Foreign Policey."

لاحظ المؤلفان أن: "اهتمام السوفييت الحالي [١٩٥٦] بالثقافة المصرية، ونجاح الجهود السوفييتية في تحقيق اختراق ثقافي، يدل عليهما برنامج نامٍ للمنشورات، وافتتاح مهرجان في القاهرة، في ٧ سبتمبر/أيلول ١٩٥٥، للمعرض "الدائم" للـ *VOKS*[جمعية كل-الاتحاد للعلاقات الثقافية مع الدول الأجنبية]. وحضر هذا الحدث، فيما يبدو، صفوة النخبة القائمة على صناعة الرأي في مصر، بالإضافة إلى مندوبي *VOKS* المفوضين إلى مصر" (٣٣٨).

(139) Rakha, "Our Revolution."

(١٤٠) حول أهمية هؤلاء العائدين إلى المسرح السوري، انظر عصمت، "أزمة المسرح السوري".

(141) See, e.g., Marder, "Shakespeare,s 400th Anniversary".

(١٤٢) مصطفى، "الديكور المسرحي لأعمال شكسبير".

(١٤٣) سرحان، "البطل التراجيدي عند شكسبير". سرحان، الذي ترأس الهيئة المصرية العامة للكتاب، كان وقتها عضواً في هيئة تحرير مجلة *المسرح*. اقترب المقال من رأي النقاد البريطانيين بما فيهم إي. إم. تيليارد *E. M. Tillyard* وكليفورد ليتش *Clifford Leach* لتمييز أبطال شكسبير عن أبطال تراجيديات أرسطو.

(١٤٤) بالنسبة لعطيل: "أيها *الأحمق تمهل ابحث حقق دقق!*" بالنسبة لهاملت: *قيم كل هذا التفكير والتأمل... أقدم! انتقم!*" انظر الحكيم، "جلسة مع توفيق الحكيم"، ٩.

(١٤٥) الفيلم متاح على ***DVD*** من ***Roscico***. انظر أيضًا

Kosintsev, Shakespeare: Time and Conscience.

(١٤٦) عبر جبرا فيما بعد عن استيائه من هذه القرصنة، مقارنًا دوره كمترجم بـ بوريس باسترناك، والذي اعترف بفضله في الفيلم. جبرا، "شكسبير مضطهدًا وقضية أخيرة"، ١٢٢.

(١٤٧) مقابلة المؤلفة مع محمد صبحي، مدينة سنبل، ٩ أغسطس/آب ٢٠٠٧.

(١٤٨) ندوة نادي المسرح، والتي كانت موجهةً أيضًا للعرض الذي أخرجه السيد بدير، سوف تجري مناقشتها أدناه. انظر أيضًا "نادي المسرح: هاملت".

(١٤٩) عصفور، "هوامش للكتابة"، التشديد مضاف. شغل عصفور أيضًا عدة مناصب، فكان رئيسًا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، ومحررًا تنفيذيًا لمجلة ***فصول*** الأدبية، وأمينًا عامًا للمجلس الأعلى للثقافة، ورئيسًا للمركز القومي للترجمة [ووزيرًا للثقافة في ٢٠١٤م.]. فتحت هذه الذكريات المجال لتقديم نقد عن إنتاج فرقة شكسبير الملكية لـ ***هاملت*** من بطولة سيمون راسل بيل ***Simon Rassell Bealle***، والذي جاء إلى بوسطن عندما كان عصفور أستاذًا زائرًا في جامعة هارفارد في عام ٢٠٠١.

(150) See Smeliansky, The Russian Theatre after Stalin, 15.

(151) Woll, Real Images, 42.

(١٥٢) القصة جزءٌ من مجموعة أبو دومة القصصية الصادرة في عام ٢٠٠٦. ***نوستالجيا***، وتم أداؤها كمسرحية. انظر أبو دومة. ***نوستالجيا***. حول النسخة المؤداة. انظر

Salaiha, "Spots of Time".

(١٥٣) سوف نعود إلى التعليقات عن هذا الناقد، محمود أمين العالم، أدناه. سُجن في الفترة من ١٩٥٩ وحتى ١٩٦٤.

(١٥٤) تحليل مفيد عن هذه الصور في .*Jorgens, "Gregori Kozintsev's Hamlet"*

(١٥٥) لم يحدث في أي مكان في الفيلم أنه قد تم تقويض سلطة الشبح. بالفعل، تخللت موسيقى شوستاكوفيتش *Shostakovich* دخلاته إلى المسرح بإيقاع موسيقي مهيب، جليل، وثقيل الوطأة.

(156) Burke, "Hidden Games, Cunning Traps, Ambushes".

ولكن انظر إلى الطائر (النورس) الذي يظهر في مشهد موت أوفيليا ويظهر ثانية عندما يقبل هاملت تحدي المبارزة.

(١٥٧) على حد تعبير باسترناك: "*هاملت* ليست دراما عن الضعف، ولكن عن الواجب ونكران الذات". لقد اعتبر المسرحية "دراما معبرة عن نداء أسمى، عن عمل بطولي مقدر ومحتوم، عن مصير متروك للقدر". مقتبس في

Rowe, Hamlet: A Window on Russia, 148.

(١٥٨) حول ما ترتب على فقد هاملت لـ "الباطن"، انظر

Burke, "Hidden Games, Cunnin Traps, Ambushes", 172.

(159) Hamlet, 1.2.129 ff.

(١٦٠) تعليقات كوزنتسيف في مؤتمر عام ١٩٦٤ في باريس. كما أعيد صياغتها في

Manvell, Shakespeare and the Film, 80. Manvell analysis is helpful; see esp. 77-85.

(١٦١) عنى باسترناك بكلمة "الفريسية" كلا من الافتقار للجمال والابتذال، وهما الصفتان النموذجيتان للحالة القمعية وتعفنها الأخلاقي. عبارة "كل شيء يغرق في الفريسية" موجودة في "هاملت"، القصيدة الأولى في الملحق الشعري لرواية ***دكتور جيفاجو*** لباسترناك. يوجد تسجيل صوتي للمغني والممثل المبدع فلاديمير فيسوتسكي *Vladimir Vysotsky* وهو يؤدي هذه القصيدة خلال إنتاج مسرح تاجنكا *Taganka* لمسرحية ***هاملت*** على

http://www.kulichki.com/vv/ovys/teatr/gul_zatix.html.

(162) Woll, Real Images, 164. For Anikst's review see Iskusstvo Kino 6 (1964): 13-14.

(١٦٣) مقتبسة في *Row, Hamlet: A Window on Russia, 153*. أنتج كوزنتسيف ***هاملت*** مسرحيًا في لينينجراد مستخدما ترجمة باسترناك في موسم ١٩٥٣-٥٤، مما نجم

عنه وفاق دافئ بين الرجلين. في الرسالة المقتبسة هنا، يطلب كوزنتسيف الإذن لتعديل مشهد شكسبير الختامي، مستبدلا فورتنبراس بالسونيت رقم ٧٤ لتوصيل رؤيته المثالية. لاحظ *Rowe* أن الإشارة إلى "السفالة والانحطاط" ربما تكون "أقرب ما تكون للتفسير السياسي كما كانت على الأرجح ملائمة في ذلك الوقت، حتى في رسالة خاصة". (المصدر السابق).

(164) Kozintsev, "King Lear," 232, emphasis added. For the Russian, see Grigiri M. Kozintsev, Nash sovremennik Villiam Shakspir (Leningrad: Iskusstvo, 1962).

كتاب كوزنتسيف، الذي يترجم عنوانه إلى ***معاصرنا، شكسبير،*** *Our Contemporary, Shakespeare* خرج إلى النور بعد سنوات قليلة من قيام جان كوت *Jan Kott* بالمثل بتأليف كتابه ***شكسبير معاصرنا*** *Shakespeare our contemporary*.

(165) Hapwood, Syria 1945-1986, 44.

(166) Ibid.

(١٦٧) الحكيم، ***عودة الوعي***، ٥٠.

(168) Hamlet 3.2.360-63.

(١٦٩) كانت فرقة المسرح العالمي واحدة من الفرق التي ترعاها الدولة، وعلى الرغم من تداخل المسرحيات بين الفرق، فإن المسرح العالمي قدم الدراما العالمية والتجريبية بصورة أساسية.

(170) Al-Shetawi, "Hamlet in Arabic," 47.

(١٧١) قام بدير أيضًا بإخراج مسرحية ***هاملت*** كمسرحية تليفزيونية لبرنامج ***المسرح العالمي*** الذي يُعرض مساء الثلاثاء بالقناة الثانية في عام ١٩٥٩، مستعينا بترجمة خليل مطران. سخر صلاح عبد الصبور من الترجمة وانتقد بشدة العرض "السطحي". عبد الصبور، "هاملت المسكين... في البرنامج الثاني".

(١٧٢) تم تسجيل المسرحية على شريط فيديو بل وعُرضت في التليفزيون ولكن الشريط مفقود الآن. يروي محمد صبحي أنه عندما بحث عنه في السبعينيات وجد أنه قد تم

تسجيل، مباراة كرة قدم عليه بالخطأ؛ مقابلة المؤلفة مع صبحي في ٩ أغسطس/آب ٢٠٠٧. استندتْ إعادة بنائي للمسرحية إلى المقالات النقدية؛ انظر عناني، "المسرح العالمي: هاملت"؛ عيد، "هاملت أمير الدانمارك"؛ والعالِم، "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير"، ١٦٢-٦٤. انظر أيضًا مختصرات لـ

Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt"; and Al-Shetawi, "Hamlet in Arabic";

وكذلك اعتمدتُ على تفريغ ندوة نادي المسرح المخصصة لمسرحية ***هاملت*** في ١٩٦٥، والتي عقدتها مجلة ***المسرح*** ("نادي المسرح: هاملت"). تضمن المناقشون حمدي غيث (والذي أخرج ***عطيل*** في العام السابق) والنقاد عبد الفتاح البارودي، كمال الملاخ، شفيق مجلي، رمزي مصطفى، وعزيز سليمان.

(١٧٣) ***مكبث***، من إخراج نبيل الألفي عن ترجمة خليل مطران، المسرح القومي، ١٩٦٢؛ ***تاجر البندقية***، من إخراج فتوح النشاطي عن ترجمة خليل مطران، المسرح القومي، ١٩٦٣؛ ***عطيل***، من إخراج حمدي غيث عن ترجمة خليل مطران، المسرح العالمي، ١٩٦٤. انظر المغازي، "شكسبير في المسرح المصري"، ٤٩.

(١٧٤) تخرج كرم مطاوع (١٩٣٣-٩٦) في المعهد العالي للدراما قبل ذهابه إلى إيطاليا لدراسة التمثيل والإخراج. انخرط في الستينيات في تقديم عروض مسرح الطليعة، وتحديدًا في الجهود الرامية إلى تطوير دراما مصرية أصيلة. أخرج العروض الأولى لكل من مسرحيتي ***ياسين وبهية*** لنجيب سرور و***الفرافير*** ليوسف إدريس، وهما مسرحيتان تجريبيتان قائمتان على أشكال الحكي العربي التقليدي. كما كان ممثلا تليفزيونيًا شهيرًا وعمل أيضًا مخرجًا في مسرح الدولة. انظر

Salaiha, "Multiple Ironies".

(١٧٥) اشتهرت زوزو نبيل، وهي ممثلة أكبر سنًا (اسمها الحقيقي عزيزة أمين)، في أدوار "الخالة"، أمّا زيزي البدراوي (اسمها الحقيقي فدوى البيطار) فقد كانت عادة ما تمثل الأدوار الرومانسية وقامت ببطولة أمام عبد الحليم حافظ في عام ١٩٦٠. انظر

Gordon, Revolutionary Melodrama, 37.

(١٧٦) أشاد المقال النقدي الداعم الذي كتبه محمد عناني بالعرض ونسب له إصابته "قدرًا من النجاح قد نحسد أنفسنا عليه، إذا ذكرنا الصعاب البالغة التي تصاحب تقديم مثل

هذا العمل، وأهمها الصعاب البشرية، أي طاقات التمثيل التي لا تـزال حتـى الآن محصورة ومحددة بعدد غير كبير من الرواد العرب لهذا الفن"؛ العناني، "المـسرح العالمي: هاملت"، ٥٨.

(١٧٧) تذمر النقاد على وجه التحديد بسبب أوفيليا الغامضة. انظر: الملاخ فـي "نـادي المسرح: هاملت"، ٧٤، والعناني، "المسرح العالمي: هاملت".

(178) E.g., Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt", 55.

(١٧٩) عيد، "هاملت أمير الدانمارك: دراسة ونقد".

(١٨٠) العناني، "المسرح العالمي: هاملت"، ٥٩؛

Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt", 54.

حول ترجمة الجريديني، انظر أيضًا حبيب، "شكسبير في مصر"، ٢٠٣-٤؛ و

Zaki, "Shakespeare in Arabic," 179-271.

(١٨١) انظر "نادي المسرح: هاملت"؛ و *Soueif, Mezzaterra, 5.*

(١٨٢) تشيـر كثيـر من المراجعات النقدية ببساطة إلى بدير باعتباره "المخرج العربي" أو "المخرج المصري". وتكرر هذه الانتقادات الهجوم على إنتاج عزيز عيد وفاطمة رشدي قبل ذلك بستة وثلاثين عامًا.

(١٨٣) محمود أمين العالم (١٩٢٢-٢٠٠٩)، حاصل على الدكتوراه في الفلـسفة، ألّـف بالمشاركة مع عبد العظيم أنيس الكتاب المؤثر ***في الثقافة المصرية*** (١٩٥٥)، وهو كتاب ماركسي كبير يهدف إلى دراسة نقاد الجيل السابق بنظرة كونيـة وإنـسانية واسعة مثل طه حسين وعباس محمود العقاد. عن الحياة الثقافية في السجن، انظـر أمين، ***ألفريد فرج والمسرح المصري***، ١٠.

(١٨٤) العالم، "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير،" ١٦٢-٦٣.

(١٨٥) في ندوة نقاشية، قال عزيز سليمان إن هذا ركز انتباه الجمهور على روح هاملت بدلا من مظهره الخارجي، وقد تلاءم هذا مع الأسلوب "التأثيري" الشامل للإنتـاج؛ "نادي المسرح: هاملت"، ٧٥.

(١٨٦) استخدم كل من أوليفر وكوزنتسيف صوت الراوي لأداء مناجيات هاملت. استنكر نقاد بدير بالإجماع استخدامه لتلك التقنية على المسرح؛ فقد كان التوقيت سيئًا ولـم

تكن الموسيقى التصويرية دائمًا واضحة ومتماشية مع الأوقات التي يمثل فيها مطاوع بصمت، مما أدى إلى "تبعيد" أو "تغريب" الجمهور عن الشخصية في إنتاج عاطفي ومختلف عن أسلوب بريخت بشكل صريح. انظر مجلي في "نادي المسرح: هاملت"، ٧٤؛ والعناني، "المسرح العالمي: هاملت"، ٥٩.

(١٨٧) انتقد مهندس الديكور رمزي مصطفى هذه الانتقائية في المائدة المستديرة لنادي المسرح. انظر: "نادي المسرح: هاملت"، ٧٤.

(١٨٨) نشرت الصورة مع المراجعة النقدية لعناني، "المسرح العالمي: هاملت"، ٥٨. عبر عيد عن خيبة أمله لأن حجرة جرترود لم تكن مجهزة بسرير أو أي ملاءات حريرية على الأريكة للإشارة إلى شهوانيتها. عيد، "هاملت، أمير الدانمارك: دراسة ونقد".

(١٨٩) نُشرت صورة مع المراجعة النقدية لعناني تُظهر مطاوع مرتديًا حذاءً أسود طويلا يصل إلى الركبتين ويخطب وهو يومئ بقوة كما لو كان على وشك القفز إلى قبر أوفيليا؛ انظر العناني، "المسرح العالمي: هاملت"، ٥٩. قال موسى محمود أنه "بدا مفعمًا بالنشاط وحاسمًا بالنسبة لتوقعات الكثير من النقاد، الذين كانوا على دراية بفيلم أوليفر ***هاملت***"؛ *Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt," 59*.

(١٩٠) العالم، "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير"، ١٦٣. تطلب هذا الاستخدام لبولونيوس كمهرج إضافة بعض السطور. اعترض بعض النقاد على ذلك، على طريقة هاملت. لأن هذا كان مسموحًا بغرض تجاوز "بعض الأسئلة الضرورية للمسرحية"، الإشارة إلى *Hamlet, 2.2.38* وما يليها .

(١٩١) عيد، "هاملت، أمير الدانمارك: دراسة ونقد"، ٤٤-٤٥.

(١٩٢) المصدر السابق، ٤٧.

(١٩٣) المصدر السابق، قد يكون هذا خطأ طباعيًا.

(١٩٤) العالم، "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير"، ١٦٣.

(١٩٥) اعترض لأن بطل كوزنتسيف كان قويًا جدًّا ومفعمًا بالنشاط، أقرب لأوريستس *Orsests* منه إلى هاملت، بينما كان المقصود من سلبية هاملت وفشله حث الجمهور على العمل؛ المصدر السابق، ١٦٢.

(١٩٦) المصدر السابق، ١٦١.

(١٩٧) تتكرر كلمة "جوهر" ست مرات في الصفحة الأولى وحدها من ذلك المقال النقدي.

(198) Cf. Ghazoul, "The Arabization of Othello."

الفصل الرابع

هملتة البطل العربي المسلم، ١٩٦٤-١٩٦٧

رأينا كيف أن مسرحية *هاملت* أصبحت على درجة كبيرة من الشيوع بين المثقفين المصريين في منتصف الستينيات، حيث بدأ شباب الكُتاب المحاطين بمشكالٍ مكوَّنٍ من ترجماتٍ، وأفلامٍ، وإنتاجاتٍ مسرحية، ومناقشاتٍ عامة، ودراساتٍ نقدية عربية وأجنبية، في استخدام هذه الإصدارات من شكسبير في أعمالهم الخاصة. رغم أن الاستعارات من مسرحيات شكسبير ومن *هاملت* تحديدًا كانت جزءًا من الحياة الأدبية العربية لوقتٍ طويل، أصبحت هذه الاستعارات الآن منطوقةً وهادفة. كتب سهيل بوشروي في عام ١٩٦٤ مشيرًا إلى عدة قصائد عربية حديثة تقترب من مسرحية *هاملت*: "أصبح شكسبير تدريجيًا عاملا مهمًا في تشكيل الحياة الفكرية والفنية لعدد من أكثر الشعراء العرب الموهوبين"(١). وعلى أي حال، ورغم أن هاملت كان في كل مكان، فإنه لم يصبح بعد جزءًا من الحوار حول السياسة المحلية. وتم استيعاب النموذج السوفييتي ونماذج أخرى، ولكن لم يجرِ تطبيقها على الفور. وعندما اقترب هاملت لأول مرة من الدراما العربية السياسية، كان هذا من خلال بابٍ آخر.

عندما دخل المسرح المصري ما كان يُعتبَر عادةً على أنه "عصره الذهبي"، سعى الكُتاب المسرحيون إلى صنع نماذج درامية لتُعَبِّر عن

الإجراءات السياسية الواقعية. وتطلَّبَتْ الإجراءات السياسية الوقعية، بدورها، شخصياتٍ تؤهلها قدرتها على الاستبطان لتكون موضوعات أخلاقية وسياسية كاملة الأهلية. وكانت الحاجة إلى هؤلاء الأبطال المُقْنِعين، كما سوف أبحثُ هنا، هي التي قادت الكُتاب المسرحيين في أول الأمر إلى الاستعارة من "كلاسيكيات" شكسبير والتي هي فوق النقد حتى اليوم. وأصبحت مسرحية ***هاملت***، على وجه التحديد، ذات أهمية محورية للبناء الدرامي البطولي.

جدول ٤,١

هملتة البطل العربي المسلم، ١٩٦٤-١٩٦٧

المسرحية	المؤلف	المخرج الأول	العام	مكان العرض
سليمان الحلبي	ألفريد فرج	عبد الرحيم الزرقاني	عُرضت في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٦٥، وأعيد إحياؤها في ٢٠٠٤	المسرح القومي، القاهرة
مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	سمير العصفوري	نُشرت في ١٩٦٤، مُثلت على المسرح في الفترة بين ١٩٦٦-١٩٦٧، أعيد إحياؤها في عامي ١٩٨٤ و٢٠٠٢	

سيتعرض هذا الفصل لاثنتين من أهم المسرحيات المصرية التي أُنتجت بين عاميْ ١٩٦٤ و١٩٦٧: ***سليمان الحلبي*** لألفريد فرج و***مأساة الحلاج*** لصلاح عبد الصبور (انظر الجدول رقم ٤,١). لاقى هذان العملان

الترحيب باعتبارهما من الأحداث الأدبية الكبرى، وفازا بجائزة الدولة التشجيعية من وزارة الثقافة لعام ١٩٦٥[٢]. ورغم أنهما تجريان في سياقٍ عربيٍّ مسلم وتعتمدان على جزءٍ من المصادر الكلاسيكية العربية، فإن كلتا المسرحيتين أظهرتا بطليهما بشكل تعرَّف عليه النقاد باعتبارهما "مجدولين من هاملت"[٣]. ولم تكن هذه الاستعارة محاولةً لتخريب روح النص الأصلي للمستعمر أو مدفوعة بأي رغبة للاستيلاء على براعته، ولم يكن لدى أيّ من الكاتبين مشروعٌ لـ "تعريب *هاملت*"؛[٤] فكما سنرى، أنكر عبد الصبور بوضوح مثل هذا الهدف. الذي حدث، بدلا من ذلك، كان عملية هملتة للبطل السياسي العربي المسلم،[٥] فقد استخدم كلا الكاتبين عناصر من مسرحية ***هاملت*** بشكلٍ أساسيّ لإضافة عمقٍ نفسيّ لبطليْهما. ولقد فعلا ذلك، كما سأبحث هنا، ليس بهدف إرسال أي رسائل عن شكسبير ولكن لتحويل بطليْهما إلى فاعليْن سياسييَّن يتمتعان بالمصداقية.

وبالتالي فإنه باحتياز عناصر من مسرحية ***هاملت***، استمر فرج وعبد الصبور في الحفاظ على التوازن بين توأم الحاجات المُلحة لفترة الستينيات وهي مراعاة المعايير الجمالية لـ "المستوى العالمي" والارتباط السياسيّ الذي رأيناه في الفصل الثاني. فمن ناحية، سعى كل منهما إلى تقديم نموذج عربيّ مسلم للبطولة السياسية، ومن ناحيةٍ أخرى، سعى كل منهما إلى التقدم بالدراما العربية بصنع شخصية مُركَّبَة وواعية بنفسها على غرار أفضل أمثلة المآسي الإغريقية والأوروبية. وفي هذا الصدد، كان هاملت الذي رسمه شكسبير لا يزال المعيار الذهبي. بالإضافة إلى ذلك، كان من الممكن أن تتقارب هذه الطموحات الموضوعية والجمالية، وكان البطل المصاغ اعتمادًا على هاملت واعدًا بأن يكون له مردودٌ سياسيّ أيضًا، لأن عمقه السياسيّ ووعيه لذاته أهّلاه للدعوة إلى الاعتراف به كموضوعٍ أخلاقيّ وكفاعلٍ سياسيّ.

ولهذا، وعلى نحوٍ ما، يمكننا اعتبار هاتين المأساتين أول تطويع سياسيّ لمسرحية *هاملت* في المسرح العربي. ولكنهما لم ينجحا في ذلك تمامًا بكل تأكيد؛ فقد أدرك نقّادُ المسرحيتَين توافقًا محرِجًا بين مقاومة البطلين الملحمية للطغيان وبين شكوكهم المتشبهة بهاملت. ونزع النقاد لحل هذا التوافق إلى استيعاب كلتا المسرحيتين في الدراما المجازية التي يوجهها النظام والتي هيمنت على المسرح المصري في ذلك الوقت. جرى تفسير مسرحية فرج، *سليمان الحلبي*، وهي احتفاءٌ بمقاومةٍ (عنيفة) للحكم المحتل الغاشم، على أنها موجهةٌ لطغيان عبد الناصر المحليّ. ورغم كون *مأساة الحلاج*، مسرحية عبد الصبور، مجازيةٌ بشكل أقل شفافية، فإنها صدمت بعض النقاد باعتبارها محاولة لإغراء نظام عبد الناصر لمنح مثقفيه قدرًا أكبر من حرية التعبير. وتمت قراءة كلا البطلين باعتبارهما محاربيْن في سبيل العدالة، ومعارضيْن شجاعيْن لنظام استبداديّ. ومن ثمّ فقد قدم كلا البطليْن المسلميْن، الطالب الأزهريّ والصوفيّ، نموذجيْن مبكريْن مثيريْن للاهتمام لهاملت البطل العربي.

بحثًا عن العدالة الاجتماعية

يُعَدُّ كلٌّ من ألفريد فرج (١٩٢٩-٢٠٠٥) وصلاح عبد الصبور (١٩٣١-٨١) ممثلا ومهيمنًا على جيل برز على الساحة في الستينيات،[٦] حيث كان الكاتبان المصريان زملاء: فقد عملا معًا محرريْن بمجلة *المسرح* التي تصدرها وزارة الثقافة في أواخر الستينيات وكتب كل منهما مقالات نقدية ثرية عن عمل الآخر، وكانت لديهما العديد من الاهتمامات المشتركة: المأساة الإغريقية القديمة والفلسفة، والأدب الإنجليزي (شكسبير، جورج برنارد شو *George Bernard Shaw*، تي. إس إليوت *T. S. Eliot*)، وتطور

اللغة العربية الاصطلاحية الحديثة التي بإمكانها التعبير عن أعمق حقائق التجربة الإنسانية برقيٍّ، ولكن بدون زخرفة الحركة الكلاسيكية الجديدة التي شاعت في القرن التاسع عشر.

ومثل العديد من الكتاب العرب في هذا الجيل، تشاركا أيضًا التزامًا مُعَرَّفًا بمصطلحات اشتراكية واسعة نحو العدالة الاجتماعية؛ اهتم عملهما بأن يشمل الشخصيات "العادية"، بإلقاء الضوء على ظروف المعيشة، والطموحات، والعلاقات المرتبطة بهؤلاء القرويين أو سكان الحضر المكافحين. كانت تجربة فرج مع الدراما "الوثائقية"، وعُرف شعر عبد الصبور على أنه *دنيوية* الخمسينيات، بمعنى اندماجه مع عامة الناس وأماكن "الدنيا".

وضع عملُ الكاتبيْن معاييرَ للدراما والشعر العربييْن، على الترتيب، واعتمدت مسرحيات فرج عادة على قصصٍ من ***ألف ليلة وليلة***، وعلى المصادر التاريخية، أو الأحداث الجارية. وباعتباره من مريدي عملاق الدراما توفيق الحكيم، سعى إلى وضع قضايا سياسية وفلسفية جادة على المسرح[٧]. كان انخراط فرج على وجه التحديد في قضية العدالة الأرضية مثمرًا، فهي موضوعٌ رئيسيّ تكرر في العديد من مسرحياته،[٨] وأدى هذا الموضوع وشواغل اجتماعية أخرى إلى تميُّزه بأسلوب مسرحيٌ عابثٍ ومستفزٌ ومدين بشدة لمسرح برتولت بريخت "الملحمي"[٩]. وفي الوقت نفسه، جاء صلاح عبد الصبور إلى المسرح باعتباره أحد الشعراء الرئيسيين في عصره ورائد أسلوبٍ شعريّ جديد، مرن، وشفاف. وكما سنرى، فقد فهم عملية كتابة الشعر على أنها تجربةٌ روحية تنويرية شبيهة بالتجربة الباطنية للصوفية. ولأن عبد الصبور كان مأخوذًا بالإمكانيات الفنية للدراما الشعرية وربما بدوافع أساسية جعلته يفضل الكتابة للمسرح،[١٠] فقد خلق شخصيات

درامية تسعى مثله إلى موازنة الانخراط في الشأن السياسي/ الدنيوي مع الحقيقية الجمالية/ الروحية الأسمى.

وتوضح كل من المسرحيتيْن اللتيْن نشرهما هذان الكاتبان في عام ١٩٦٤ مدى اختلافهما كما توضح المشترك بينهما.-فمسرحية فرج، ***سليمان الحلبي***، التي تتميز بالنثر الصرف، وبموضوعٍ جاء في وقته المناسب، وبأسلوبٍ نفسيّ، مُثِّلت فورًا على المسرح القومي المصري؛ أما مسرحية عبد الصبور، ***مأساة الحلاج***، وهي دراما شعرية ذات أسلوبٍ راقٍ تحمل رسالةً أكثر غموضًا، بقيت على الرف لمدة عامين قبل أن تجد مُخرجًا[١١]. ومع هذا فقد كشفتْ فترةٌ تقترب من نصف قرن بعضَ أوجه الشبه فيما يتعلق بالمنهج، ورسم الشخصيات، والفكرة الرئيسية. وفي كلٍ من هاتين المسرحيتيْن، يختار بطلٌ متأثرٌ بهاملت بين الفعل السياسيّ واللافعل، حيث واجه كل من سليمان والحلاج السؤال: "ما الذي يجب أن أفعله تجاه العدالة الأرضية؟". ورغم أنهما قد وصلا إلى إجابتيْن مختلفتيْن، أصبح كل منهما شهيدًا بينما قادتهما هذه الإجابات إلى مواجهةٍ متصلبة مع نظامٍ ظالم. ومعٍ هذا ففي كلٍ من الحالتيْن يفوز الشهيد في النهاية، فقد عاشت كلماته المحلّقة طويلا بعد المستبدّ العاجز عن التعبير.

ولم يكن فرج مسلمًا، وكذلك لم يكن عبد الصبور مسلمًا متدينًا، ورغم ذلك، فقد عبَّرتْ مسرحيتاهما عن القوة الفاعلة السياسية بمصطلحات إسلامية. وفي حين أن فرج كان من أصول قبطية مسيحية؛ يبدو عبد الصبور، وقد اعتنق باطنيةً انتقائية، شبه صوفية متأثرة بالحركة الرومانسية والوجودية الأوروبية. وكانت رؤية بطليهما للإسلام حساسةً وسياسيةً بشكل عنيف، تصل إلى درجة التوتر مع المراكز الدينية المتعصبة، حيث تبقى عبادة الله منفصلة عن السعي لإقامة عدالة إجتماعية. وعلاوة على ذلك، فإن

كلا من سليمان والحلاج واعٍ لنفسه، يحمل ذلك النوع من الالتزام الإيمانيّ الذي يتبناه عن عمد فاعلٌ عقلانيّ واعٍ لنفسه تمامًا، وهذا أمرٌ مهم من أجل الهدف الدراميّ الذي يجعل منهما شخصياتٍ مُركبة بشكلٍ معقول، قادرة على التفكير المستقل وبالتالي على اتخاذ القرار السياسي.

تسرع النقاد في الربط بين مسرحيتَيْ ***سليمان الحلبي*** و***هاملت***. وتم الربط أيضًا بين مسرحية ***مأساة الحلاج***، التي هي أكثر انتقائية في تأثيراتها، وبين مسرحية ***هاملت*** (كما حدث أيضًا مع نماذج أخرى). وتضمنت كلتا المسرحيتيْن عبارات ومواقف تتشبه بعبارات هاملت ومواقفه، ويردد كلٌ من البطليْن أسلوب هاملت اللفظيّ: المحمل بالألغاز، والمناجيات، وتجاور الأضداد. وفوق كل ذلك، فقد عكسا وحدة هاملت، وانطوائيته، وفطنته في فهم موقفه الأخلاقيّ. وساعد مثل هذا الترديد بالنسبة للنقاد وللجمهور المصريّ المعتاد على توقير مسرحية شكسبير وبطلها ذي البعد النفسيّ العميق، على ترسيخ التشبُّع الأخلاقيّ (وليس فقط السياسيّ) للأبطال العرب، وحاز كلٌّ من سليمان والحلاج، مثل هاملت، مكانةً مُبالغًا فيها بالنسبة لظروفهما الموضوعية.

الباطن النفسي كأساس للقوة السياسية الفاعلة

يمكن التنظير للرابطة التي أرسُمُها بين الباطنية النفسية والحرية السياسية بطرقٍ مختلفة، فمن وجهة النظر الوجودية، والتي تبناها عبد الصبور في بعض الأحيان، تستلزم القدرة على أن تكون فردًا أصيلا عمقًا معينًا للتفكير: فيجب على المرء أن يفهم كلا من انعدام معنى العالم المحيط به وحريته اللامحدودة ومسؤوليته عن تفعيل اختياراته في هذا العالم، وتتوقف أهمية هذه الحياة الممتلئة بالمعنى على افتراضٍ أعمق حول قيمة

العقلانية الإنسانية. وكما بيّن تشارلز تيلور ***Charles Taylor***، فقد بنى الغرب الحديث "أخلاقيات الأصالة" الخاصة به على فكرة "الانطوائية" النفسية الفردية[١٢]. فمن المسلّم به أن الوعي بالنفس (يسميه هارولد بلوم ***Harold Bloom*** الاستماع إلى النفس) هو ما "يخلق الإنسان"[١٣]. ويسمح الوعي بالنفس بالتحكم في النفس، والذي بدوره يخلق قوةً سياسيةً فاعلة تعطي عنواناً لحُكم الذات. وليس مفاجئاً أن مثقفي ما بعد الاستعمار، الذين يعملون لنيل قبول مجتمعهم للغرب الحديث، بإمكانهم أن يتخيلوا هذه الذوات الواعية لنفسها ويسعون لتقديمها على المسرح.

وتُعد انطوائية البطل (بالإضافة إلى المكانة الأخلاقية التي تمنحها) في كل من ***سليمان الحلبي*** و***مأساة الحلاج***، متكاملةً مع الرسالة السياسية للمؤلف. وكما سنرى، بدأ فرج في استعادة الكرامة والقوة السياسية الفاعلة للبطل الذي عمل قانون الجهاز الاستعماريّ وأساليب العرض المتحفيّ على تحويله بشكل جذري إلى مجرد شيء. وسعى عبد الصبور في محاولة لتحقيق القوة السياسية الفاعلة على مستوى آخر، إلى تعريف دورٍ محوري للشاعر في عالمٍ ملوَّث: فقد جادل بأن البصيرة الشعرية يمكنها تطهير أو تخليص السياسة الدنيوية. وسعى كل من الكاتبيْن إلى صياغة شخصيات جعلت منها انطوائيتها الشديدة - قدرتها على التردد، وعلى التفكر في العدالة والظلم، وعلى مناجاة نفسها حول الفعل واللافعل، وعلى الاستماع إلى نفسها، وهي تفكر - موضوعاتٍ أخلاقية ثابتة عند الصراع مع قدرها السياسي.

على أي حال، لا يمكن ببساطة وصف هذه الانطوائية، فيجب عرضها للجمهور بطريقةٍ ما. وقدمت مسرحية ***هاملت*** مجموعةً من الأعراف والتقنيات الجاهزة والمعترف بها بشكلٍ واسعٍ، وقد تحولّ إليها كلٌّ من الكاتبيْن للحصول على ما احتاجوا إليه من عناصر صياغة الشخصيات الدرامية.

سليمان: "العدل أم الظلم؟ هذه هي المعضلة"

احتفت مسرحية ***سليمان الحلبي*** لـــ ألفريد فرج بالشاب الذي "قدَّم، في لحظةٍ خاطفة، إجابةً شافية على أول تحديات الاستعمار الأوروبي للشرق في عصرنا الحديث"(١٤). كان سليمان – الشخصية التاريخية – شابًّا سوريًّا فـــي الرابعة والعشرين من عمره، وطالبًا أزهريًّا سابقًا بالقاهرة، قد طعن الجنرال جان–بابتيست كليبر ***Jean-Baptiste Kléber*** قائد جيش نابلون في مصر حتى الموت، في يونيو/ حزيران عام ١٨٠٠. أظهرتْ مسرحيةُ فرج في خمـــس وأربعين حكاية قصيرة، الطالبَ الشاب وهو يصل تدريجيًا إلى قراره بقتـــل كليبر خلال فترة تقرب من الشهر، بينما تغلي القاهرة تحت وطـــأة احـــتلال فرنسيٍّ وحشيّ وخانق. ويُعَدّ الأسلوب كلاسيكيًّا، غير واقعيّ، ولا يسير على خطٍّ واحد، كما يتم الكشف عن الشخصية من خلال مقطعٍ حـــواريّ مـــدبر بعناية بدلا من الفعل، وتعد الجوقة أكثر عنصر شكليّ جريء: فجـــزءٌ هـــو عبارة عن راوٍ على طريقة بريخت يخاطب الجمهور، وجـــزء هـــو جوقـــة مأســـاوية تـــستجوب الشخـــصيات (مثـــل مـــسرحية ***أنتيجـــون*** ***Antigone*** لسوفوكليس).

وحقق أسلوبُ فرج الطموح هدفيْن متنافسيْن في بعض الأحيان، الهدف الأول تعليميّ: وهو كشْفُ تأثيرات الاحتلال الاستعماري على كلٍّ من طالبٍ مسلح، ومتعلمِين متديِّنِين فـــي الأزهـــر، ومـــدنيِّين عـــاجزِين، ولـــصوصٍ انتهازيِّين، وعلى المحتلين أنفسهم. بالتالي يخضع القارئ للتعامل مع روايـــة الجوقةِ التقديميَّة عن القمـــع الوحـــشيّ لثـــورة القـــاهرة ضـــد الفرنـــسيِّين (مارس/آذار– أبريل/نيسان ١٨٠٠)، متبوعةً بنقاشاتٍ عاطفية بين زعمـــاء الطلبة المحبَطِين، وكبار ضباط الجيش الفرنسي، ورجالِ الدين في الأزهـــر، وحداية الأعرج قاطع الطريق وضحاياه، وهكذا. وفي غمرة تحمسها لعرض

المشكلة من جوانب متعددة، ازدحمت المسرحية بالشخصيات الثانوية وتغييرات المشاهد؛ وتضمن النص المنشور ملاحظةً للمؤلف تقترح حذف بعض المشاهد(١٥).

الهدف الثاني هدفٌ نفسيّ: انصب اهتمام فرج على شخصية بطله السوريّ الشاب، فقدمه على أنه شاب في العشرين من عمره "عصبيّ، ذكيّ، فصيح" والذي "يبدو أصغر من عمره سنا مما هو في الحقيقة"،(١٦) حيث ينضج سليمان تدريجيًا أو يكشف عن نفسه من خلال الحوارات مع أمه ومع صديق طفولته، ومن خلال حلمٍ متسلسل يدور حول الحكم على كليبر، ومحاولات خرقاء على طريقة روبن هود لإنقاذ ابنة حداية المجهولة، ونقاشات مع الزملاء والشيخ في الأزهر، وتبادلٌ سورياليّ مع صانع الأقنعة، ومونولوج عن العدالة. وبعد كل هذا وبعد مناقشةٍ بلغت أوجها مع الجوقة، يقتل كليبر في النهاية. (في مقابلة قبل وفاته بوقتٍ قصير في عام ٢٠٠٥، يخبر فرج دينا أمين أن تصويره لسليمان كان جهدًا لدراسة شخصية محارب في سبيل العدالة ألهمه إياه صديقٌ كان زميلا له في الجامعة وكان "مغرورًا ومنكرًا لذاته"، وقد مات هذا الصديق مناضلا في الحركة الوطنية لتحرير منطقة السويس في عام ١٩٥١)(١٧).

"رأس القاتل"

يتطلب كل من البرنامج السياسي والنفسي من فرج أن يحوّل مصدره الكلاسيكي. فالخطوط العريضة لحالة سليمان تأتي من التاريخ الممتد لمصر، ***عجائب الآثار في التراجم والأخبار***، لعبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٣-١٨٢٥)، وهو عالمٌ مصريّ رائد خدم في إدارة خليفة كليبر. واستخدم الجبرتي حالة سليمان، بالاعتماد على المصادر الفرنسية بصورة أساسية، ليوضح التزام

الفرنسيين بحكم القانون[١٨]. عكس فرج هذا المنظور، فقد بدأ بتغطية قصة سليمان نفسه، والتي يشعر من خلالها أن المحتل قد لاذ بالصمت، فهو يريد أن يفحص الدوافع والشكوك المؤدية إلى الهجوم، ويشرح في مقدمته أن رؤية رأس سليمان المحنطة في صندوق عرض في متحف باريس، وتحتها عبارة "رأس قاتل. الاسم: سليمان الحلبي" فقط، أثارت لديه فضولا متعاطفًا:

> فمن يكون هذا الفتى الغامض الجاسر؟ أيّ دم يجري في عروقه، وأي أفكارٍ محمومة وعاقلة صحبَتْه طول الطريق من الجيزة إلى الأزبكية في ذلك النهار المشهود؟... ما الحوافز التي ملأت قلبه حين كانت يده ممتلئةً بمقبض السكين الخطير؟[١٩]

لم يذكر الجبرتي شيئًا عن دوافع سليمان، ووصف عملية القتل وحدها باعتبارها "نادرةً عجيبة"؛ وقدمت روايته عن التحقيق والمحاكمة كتيبًا دعائيًّا طويلا روجه الفرنسيون. تقدَّم فرج في هذا الفراغ بإعادة تفسيرٍ قوية، وناضل لاستعادة قوة سليمان الفاعلة بتحويله من مجرد شيء – رأس في صندوق عرض– إلى فاعل، فقد أعادت مسرحيته تخيل القاتل السوري كبطل للصراع القومي العربي ضد الإمبريالية: "مصري العاطفة، أزهري الثقافة، عربي الأصل"[٢٠]. وتجاهل فرج اعتراف سليمان، المنتزع تحت التعذيب، بأن خصوم نابليون العثمانيين قد دفعوا له ليقتل كليبر،[٢١] وأنهى المسرحية قبل محاكمته، وهي أكثر مشهد درامي صريح في رواية الجبرتي. وبدلا من ذلك أصبح كليبر متهمًا، وسليمان قاضيًا، ويكاد الجمهور أن يكون امتدادًا لسليمان. وفي الكلمات الختامية للمسرحية، يحطم الكورس الجدار المسرحي الرابع ليناشد الجمهور: "فيا قضاة هذه المحكمة، لا تحكموا بالقانون! احكموا بالعدل!"[٢٢].

كانت الأدلة ضد كليبر وافرة، فهو وغدٌ صرف، يكاد أن يكون صورة كاريكاتورية. وفي الدخول الأول، يتباهى بأن الإذلال المنهجي فقط هو الذي يمكن أن يُخضع المصريين: طريقة تَجريد العدو من سلاحه هي تحطيم كبريائه. وسياسة كليبر المعلنة هي سحق المصريّ المستعمر تحت وطأة الإفقار عن طريق تكبيله بالغرامات التي تجعله يبيع منزله، ويحمل زوجته على ممارسة البغاء، ويهجر زعماءه الدينيين، ويظل مع هذا غارقًا في الديون. وفيما بعد، يشتعل كليبر غضبًا، لأن طالبًا يدعى عليًّا، وكان قد اعتقل لتوزيعه منشورات مناهضة للفرنسيين، مات بطريق الخطأ تحت التعذيب – ولكن فقط لأنه كان من الممكن أن يعيش حتى يعترف على المزيد من رفاقه[٢٣]. وتجاهلت هذه المشاهد رغبة الجنرال كليبر التاريخية في الانسحاب من مصر بشكلٍ سريع وآمن،[٢٤] وبدلا من ذلك، صوَّرَته على أنه "رجل ما بعد المعركة، أي، حاكم المستعمرة القوي"[٢٥].

ما كان لشيء أن يفلح في مواجهة سياسة كليبر القاسية غير الاغتيال. وتم قمع عصيان عمَّ أرجاء المدينة بوحشية قبل بدء المسرحية، مما أدى إلى إعدامات جماعية وغراماتٍ عقابية. وفشلت المقاومة السلمية مثل توزيع المنشورات – فهي تأتي بنفس تكلفة القتال ولكن في مقابل لا شيء. وأظهرت "العدالة المتحيزة" (الخضوع لعدالة المحتل) عدمٍ جدواها أيضًا، حتى إن كانت من أجل الحفاظ على الضبط والربط: فعندما سُلِّم حداية زعيم العصابة إلى السلطات الفرنسية لإدانته، عينوه بدلا من ذلك جابيًا للضرائب. ("يحيا العدل!" هكذا هتف اللص حين عرف بالخبر)[٢٦]. ونرى من خلال عينيْ سليمان أن مصر باعت نزاهتها من أجل راحةٍ وقتية– ولم تحصل على شيء في المقابل.

في هذا العالم الملوث، اتخذ سليمان موقفًا عدائيًا في يقين بطل ثوريّ، فقد نادى بأن "نصف العدالة أنكى من الظلم"[٢٧]. وصوَّره فرج على أنه

ساذج، غير مراعٍ للنواحي الاجتماعية، تطهري فيما يتعلق بالجنس، ومعتد بنفسه - ولكنه على صواب. قرر سليمان أن يقتل كليبر، وعلى عكس زملائه من طلبة الأزهر (الذين نعتوه بـ "المجنون")، فهو مستعدٌ لقبول الأعمال الانتقامية العنيفة التي من المرجح أن تنهمر على زملائه، ومعلّميه، وسكان القاهرة من المدنيين الأبرياء، بما فيهم الأطفال،(٢٨) ويتصف بأن أخلاقياته مجردة وبأنه ملتزم بالواجبات (غير مبالٍ بالعواقب). كما أنه يفرق بين العدالة النزيهة وبين الانتقام المجرد، ويرى نفسه تجسيدًا للأولى:

الكورس: لماذا جئت هذه المسافة الطويلة من حلب لتقتل مستعمرًا هنا، وكان عندك من الترك هناك من لا يقل عنه ضراوةً وظلامًا؟

سليمان: الترك ظلموا أبي...

الكورس: [إذًا فـ] لماذا تقتل ساريَ عسكر الفرنسيس ولا تقتل باشا حلب؟

سليمان: لا أقوى على القتل انتقامًا.

الكورس: وقتل ساري عسكر؟ ماذا تسميه؟

سليمان: العدل.

الكورس: أتعرف ما تقول وما تفعل؟

سليمان: نعم. أقتل قتلا نزيهًا عادلا لا ثأر فيه.

الكورس: يا خبر! هذا جنون!

سليمان: بل هو قتلٌ عاقلٌ بارد.

الكورس: وهذه إضافة سفاح!

سليمان: هم السفاحون. أنا القاضي.

الكورس: أتحس ما في قولك من مفارقة؟

سليمان: نعم. الحياة نفسها هي هذه المفارقة: أنْ يلبس القاضي ثياب السفاح وأن يلبس السفاح ثياب القاضي، وأن يكون كلاهما سليمان الحلبي(٢٩).

بدلا من عرض عملية اتخاذ القرار، تؤكد مناقشة سليمان الطويلة مع الكورس يقينه الأخلاقي. ويبدو اقتناعه الراسخ هادئًا وثابتًا ومصاغًا في عباراتٍ موزونة لعالمٍ (أو لمتعصب)(٣٠). وجعل استخدام الكورس المسرحيةَ، وليس الشخصية، ترحب بالنقاشات الأخلاقية المتعارضة.

وعلى أي حال، فإن الحبكة التعليميّة للمسرحية تتصارع مع احتياجها الجماليّ والسياسيّ إلى بطلٍ عميق بشكل ملائم. ولا يمكن لسليمان أن يكون مجرد متعصب؛ لا بد أن يكون ذا طبيعةٍ نفسيةٍ مُركبة مثل أي رجلٍ غربيّ. وينسج فرج "عدة خيوط من هاملت"(٣١) في سعيه لإعادة تأهيل باطنيةِ سليمان النفسية باعتبارها أساسًا لقوته السياسية الفاعلة، وهنا يتزعزع يقين سليمان، فهو ينغمس في مونولوجات وحوارات تؤجل الحبكة، بما فيها بعض التأرجحات المزاجية على طريقة هاملت، وتأملاتٌ في فساد العالم، ونوباتٌ من التهريج. وتعد هذه اللحظات ترديدًا جليًّا لأصداء – أو حتى لاقتباساتٍ – من مسرحية ***هاملت***.

فوق كل هذا، لا بد أن ينجم قرار سليمانٍ عن مداولاتٍ أصيلة مع نفس واعية، لا عن مجرد إيمانٍ أعمى. وقد وظَّف فرج المناجاة، وهي شكلٌ درسه بعناية، لإظهار عقل سليمان وهو يعمل(٣٢). فالقاتل الذي لن يترك خنجره حتى يقتنع أن ضرورة قتل كليبر تفوق العواقب المترتبة عليها ليس مؤمنًا أعمى، وهو يخاطب المدينة التي احتضنته ناظرًا إليها من تلٍ عالٍ:

ياه، ما أعظمها وما أتعسها! وطني ومنبت أفكاري وآمالي والقلب النابض لأولاد العرب. على أني كرهتكِ يا قاهرة وغثيتُ منكِ. لم يعد يعنيني أمركِ!... فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف، ولا تشتري الشرف بالحياة! الرحمة! [وقفة] فإني مع هذا غير متأكد. أين اليقين؟! ولعلي أنطق بلساني بينما إبليس هو الذي يتكلم في فمي!(٣٣).

في وقتٍ لاحق، وهو جالسٌ أمام قصر كليبر، يتوجه إلى ضميره بخطابٍ أشار النقاد بالإجماع إلى أنه ترديد لمناجاة هاملت "أكون أو لا أكون":

أن أقتل... ذلك أمر بسيط. ضربةٌ واحدةٌ في وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن... وإن حادت الأولى فالثانية لن تحيد. وبعدها. العدالة أم الظلم؟ هذه هي المعضلة...

أفتنهمر الصواعق فوق مآذن الأزهر ويجري الدم البريء في قنوات حُفرت في الأصل لتشفي ظمأ العطشان؟... وترويع الآمنين حتى تنخلع قلوبهم؟ وأن تهتك بوحشية هذه القوقعة التي يلتقط من ورائها النساء والأطفال والشيوخ والرجال أنفاسهم التي تقطعت خلف المتاريس، ويجففون الدموع... نعم، طعنةٌ واحدةٌ في الجسر... لا يتسرب منها أولا غير خيط ضعيف وصغير من الماء، بقدر ما يملأ المرء كوبًا ليشرب... ثم "تزلزل الأرض زلزالها"(٣٤). والفيضان، وتنهمر الصواعق!

ولكن... من ستغمره المياه؟ القاتل أم المقتول؟
أتنكسر روح الجند مثلما انكسرت بيوت الناس؟ أي كفة روحٍ ستهبط بما حملت؟

العدالة أم ثمن العدالة؟

ومع هذا فقد عرفت أن القاضي يحكم بغض النظر عن مرتبه... ويقيم العدالة دون أن يتدبر العواقب. فوظيفته محدودة. ولا يستقيم أن تتجاوز وظيفته الحدود. ذلك هو العدل الصحيح في الحدود الصحيحة[٣٥].

ويضع اقتباس سليمان من القرآن جدليةً تناقش القليل من العدالة في مواجهة عواقبها الظالمة: فرغم اقتناعه أن قتل كليبر هو العدل: فهو يتردد في تعريض سكان القاهرة الأبرياء إلى الوحشية المروعة التي ستترتب على ذلك. هذه ليست معضلة هاملت: لا يتداول هاملت حول تأثيرات أفعاله على الأبرياء[٣٦]. ولكن الأسلوب الجدليّ للتفكير، على غرار هاملت، يضفي الانطباع بأن لدى سليمان باطنيةً تشبه هاملت. كما تم تنظيم الموقف الأخلاقي- البطولة المترددة –بسرعة مثل تلك الخاصة بهاملت. وكما لاحظ الكاتب المسرحي صلاح عبد الصبور: "سليمان الحلبي إذًا ينظر إلى قتل كليبر كأنه تجسيمٌ للعدالة، وإثباتٌ للشريعة، وإقرارٌ لميزان الكون المضطرب"[٣٧].

"النسخة العربية الأصيلة"

أُشيدَ بمسرحية ألفريد فرج ***سليمان الحلبي*** فورًا وعلى نطاقٍ واسع بعد تمثيلها على المسرح القومي في نوفمبر/تشرين الثاني عام ١٩٦٥، باعتبارها

علامةً من علامات المسرح المصري، فقد أثنى النقاد على التصوير المقنِع للبطل الذي يمزقه "صراغ داخليّ" ومع هذا فهو مهووس بالعدالة،(٣٨) وتمادى البعض، وخاصة من بين المثقفين اليساريين المُفْرَج عنهم حديثًا والذين يعملون الآن في قطاع النشر المملوك للدولة، أكثر من ذلك. شكّك الناقد لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠)، والذي كان معتقلا مع فرج، في مداهمات الفترة ١٩٥٩-١٩٦٣، في بعض جوانب حبكة المسرحية وتصوير الشخصيات، ولكنه وصفها بأنها أفضل دراما مصرية لذلك الموسم، وأنها خطوةٌ إلى الأمام للدراما المصرية الحديثة ككل(٣٩). كما أن محمود أمين العالِم، زميلٌ معتقلٌ سابق، (وهو الناقد الماركسيّ نفسه الذي خاب أمله كثيرًا في مسرحية *هاملت* اللاسياسية للسيد بدير قبل ذلك بعامٍ واحد) تبنى سليمان بوصفه "شخصية مأساوية أصيلة على المسرح العربي، تستند إلى تراثنا الفكري، والاجتماعي، والتاريخي في وقتٍ واحد"(٤٠).

وتم ربط مواطن قوة المسرحية بمسرحية *هاملت* على نطاق واسع. كتب الروائي والصحفي بهاء طاهر (ولد عام ١٩٣٥) مقالا نقديًّا يقارن فيه "الحلبي وأمير الدانمارك"(٤١). وأطلق الناقد علي الراعي (١٩٢٩-١٩٩٩) على سليمان لقب "هاملت الشرقي... فهو ليس قاتلا سياسيًّا عاديًّا، ولكنه مثقف ومناضل وقعت على عاتقه مهمةٌ لم يستمتع بأدائها، ولكنه آمن أنها واجبٌ عليه"(٤٢). وشارك كثير من المراقبين الناقد المسرحي رجاء النقاش (١٩٣٤-٢٠٠٨) حماسه:

> فهذه الشخصية كما رسمها ألفريد تعتبر من أرقى وأعمق الشخصيات التي ظهرت على المسرح العربي منذ [رائد المسرح] يعقوب صنوع إلى اليوم. إن شخصية سليمان الحلبي إلى جانب دلالتها التاريخية تقدم لنا شيئًا آخر هو

ذلك الصراع الإنساني العميق الذي يدور بداخله، فسليمان الحلبي هو "المثقف" الذي تعوَّد على أن يعيش حياة الفكر، والنظر، والتأمل، والأحلام. ولكنه يصطدم فجأة في لحظة حاسمة بضرورة الانتقال من الفكر إلى الفعل، من الأحلام والخيالات والنظريات إلى الدخول في قلب الحياة العملية واتخاذ موقف قد تترتب عليه نتائج خطيرة... وسليمان الحلبي كما رسمه ألفريد فرج هو النسخة العربية الأصيلة لشخصية هاملت عند شكسبير[٤٣].

وبالنسبة لجمهور القاهرة في ١٩٦٥، كانت لمعضلة سليمان أهميةٌ سياسيةٌ فورية. اختلف النقاد فقط حول من هو بالتحديد، الذي كان من المفترض أن يمثله كليبر، مع الأخذ في الحسبان وفرة الطغاة المحليين والأجانب في المنطقة. وقرأ كثيرون المسرحية على أنها هجوم على الإمبريالية الغربية في الشرق الأوسط، سواء كانت قد انتهت حديثًا (الفرنسيين والبريطانيين) أو كانت لا تزال مستمرة (الصهيونية). وبالنسبة لهؤلاء، استدعت مثاليات سليمان وشخصيته المقاتلين الجزائريين في سبيل الحرية الذين حرَّروا أرضهم من الاحتلال قبل ذلك بثلاث سنوات فقط[٤٤]. واكتشف بعض النقاد فيما بعد رسالةً أكثر سوداوية، وأكثر محليةً: صرخة من القلب لعبد الناصر عن شرور الاستبداد والحكم العسكري. (وكما سأل سامي منير حسين أمير في عام ١٩٧٨: "هل كانت ظروف سليمان مختلفة عن الظروف التي كان يعيشها مجتمعنا؟")[٤٥]. ومع هذا لا يزال آخرون يقرءون المسرحية على أنها موجهةٌ لكل من الإمبريالية الغربية والطغاة المحليين الذين قاموا بتمكينها من البلاد العربية.

وكان هناك عنصرٌ غريب معاصر ومواز لم يجرِ استدعاؤه في الشكل المطبوع للمسرحية، فبحلول عام ١٩٦٤، كانت الجماعة الإسلامية المعارضة

في مصر، الإخوان المسلمون، تشن بالفعل حربًا على حكومة عبد الناصر، وكان دور الأيديولوجية الدينية في سياسات ما بعد الاستعمار واضحًا لكل ذي عينين. كما التقى الكثيرون من كتاب الدراما البارزين بالإسلاميين في السجن في الفترة ما بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٣، إذا لم يكونوا قد قابلوهم في الجامعة قبل ذلك. كان عبد الناصر قد نجا من محاولة اغتياله على يد جماعة الإخوان المسلمين في ١٩٥٤، والتي أنهت مغازلته للحركة وبدأت أولى المداهمات العنيفة عليها، وأُدخل المفكر الإسلامي سيد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦) إلى السجن مرة أخرى في ١٩٦٥، قبل شهورٍ قليلة من عرض مسرحية فرج، وذلك بعد إطلاق سراحه لفترة قصيرة في ١٩٦٤[٤٦]. وجرى تأميم جامع وجامعة الأزهر، حيث كانت تدور معظم أحداث مسرحية فرج، في ١٩٦١، ليصبح سلاحًا في يد الدولة، بالضبط كما كان يخشى سليمان.

ولكن نقاد مسرحية *سليمان الحلبي* تجنبوا بصعوبة أي إشارة للحركات السياسية المعارضة المعاصرة ذات الإطار الإسلامي، فلم يكن الدين يُذكر على الإطلاق، إلا باعتباره مشكلة درامية لصياغة الشخصيات، وتساءل لويس عوض كيف يمكن لسليمان أن يكون بطلا تراجيديًا و"حالة جيدة لدراسة القاتل السياسي" إذا كان دافعه الأساسي يحركه الإيمان بدلا من مفهومٍ دنيويّ للعدالة. ومن الصعب أن نقول ما إذا كان تحفُّظ النقاد فيما يتعلق بهذه القضية ناجمًا فقط عن حظر مناقشة الإسلاموية في الشكل المطبوع أو أيضًا عن فرضيتهم التقدمية – الإنسانية القائلة بأن كل الأيديولوجيات التحررية كانت بشكلٍ طبيعيّ مُختزِلةً لبعضها البعض. فمثلاً، ناقش صلاح عبد الصبور (في ١٩٦٩) فكرة أن دوافع سليمان الدينية كانت فقط مناهضة للاستعمار ولكن تحت مسمى آخر:

> إنها لا تلغي الدوافع الدينية بل تحتويها في إطارها الأشمل الأعم... والعدل قيمةٌ مطلقة لا تنحصر في زمانٍ معين

ولا مكانٍ محدد ولا مجتمع بذاته... حتى لما تعنيه كلمات سليمان الحلبي في محضر التحقيق من أنه "جهادٌ في سبيل الإسلام وقتل الكفرة الفرنساوية". فإن ذلك كان يعني شيئًا.. فإنه يعني بمنطق ذلك العصر الدفاع عن أمة المسلمين بالدرجة الأولى.. أي الدفاع عن البشر وعن الوطن الذي هو الأرض.. وهو نفس المحرك لمعاركنا ضد الاستعمار والإمبريالية في هذا العصر. وعدم ذكر هذه الكلمات في المسرحية [الحرب المقدسة، الأمة المسلمة، الكفار] فتح أمامها الطريق لتصل إلى كل القلوب وهيَّأ النفوس والأذهان لترى في سليمان الحلبي نموذجًا إنسانيًا يلهم الناس في كل مكان ومن كل دين[٤٧].

"فشلٌ جميل"

أيًّا كان "دافع الفعل"[٤٨] لدى سليمان، فإن من المهم لخدمة أهدافنا ملاحظة مدى ضعف تكامل عناصره المتشبهة بهاملت في مسرحية فرج ككل. فكما هو الحال في مسرحية ***هاملت*** شكسبير نفسها، أنتجت المتطلبات المنافسة للحبكة والشخصية دراما من الصعب السيطرة عليها، ويكاد يكون من المستحيل تمثيلها على المسرح بشكلٍ كامل. وحيَّر التوترُ النقادَ، الذين نظروا إلى سليمان كشخصية شكسبيرية عالقة في مسرحيةٍ بريختية – أو، كما قال تي. إس. إليوت عن هاملت، بطلٌ تفتقر عواطفه إلى ترابطٍ موضوعيّ ملائم[٤٩]. وبالنسبة لـ لويس عوض، فإن شخصية سليمان "مزيج عجيب من جان دارك وهاملت": مقاتل متدين له ميلٌ استبطاني غريب[٥٠]. وبالتالي فإن

المسرحية تعتبر "نجاحًا ناقصًا وفشلا جميلاً... تراجيديا صُبت في قالبٍ ملحمي"[٥١]. وأنكر آخرون أن بإمكان سليمان، نظرًا لافتقاره إلى تطور شخصيته، أن يكون بطلا تراجيديًا على الإطلاق. تذمرت نهاد صليحة قائلة: "إن كل جهود فرج لمنح بطله خصائص هاملتية - مزاجٌ تأمليّ، مخيلةٌ ثرية وولعٌ بالتهريج في أوقات الأزمات - ولإظهار هوسه بالعدالة في إطار معضلة أخلاقية تبقى لفظيةً بحتة، وسطحية، ولا تسفر عن شيء"[٥٢].

هؤلاء النقاد لديهم وجهة نظر، فبالفعل تبدو تأملات سليمان في العدالة الكونية لا معنى لها، فهو محاطٌ بشخصياتٍ ثانوية كرتونية مبتورة وأحداثٍ نمطية. ولكن ما استخفت به صليحة هو بالتحديد تدبيرُ فرج الماهر في توزيع الإشارات "اللفظية" و"السطحية" إلى مسرحية ***هاملت***. وتُعد هذه الاقتباسات رموزًا أو إشاراتٍ دالة على العمق الفلسفيّ، علامات سريعة على أن سليمان فاعلٌ أخلاقيّ وعقلانيّ ومؤهلٌ بشكلٍ كامل والذي لديه "ما تعجز المظاهر عن محاكاته"[٥٣]. وللمفارقة، يمكن أن تكفي أبسط الإيماءات الخارجية على خشبة المسرح ("أفعالٌ يمكن للمرء أن يؤديها") للتعبير عن الباطنية النفسية، وخاصة لجمهورٍ منغمس في القراءات عن مسرحية ***هاملت***.

•

الحلاج: "مَن لي بالسيفِ المُبصر؟"

جرى التعبير عن الأزمة الأخلاقية التي أقلقت سليمان بنغمةٍ أعلى في مسرحية صلاح عبد الصبور ***مأساة الحلاج***، وهي دراما شعرية عن استشهاد حسين ابن منصور الحلاج، الصوفيّ الفارسيّ الذي عاش في القرن العاشر.

كان الحلاج في التاريخ شاعرًا وواعظًا ومرشدًا روحيًا لعدد من الشخصيات السياسية في بغداد في زمن الدولة العباسية، وقد حُكم عليه بالموت بعد محاكمة استمرت نحو تسع سنوات، وأُعدم شنقًا في عام ٩٩٢، وكانت التهمة الرسمية هي الهرطقة، وبخاصة "الدعوة إلى الربوبية". ولكن آراء الحلاج السياسية أيضًا لعبت دورًا: فقد صنعتْ علاقاتُه وأنشطتُه أعداءً له في وقت كانت فيه الدولة العباسية ضعيفةً وعرضةً لعمليات الانشقاق(٥٤). واعتمد عبد الصبور على كتابات الحلاج (التي تم جمعها تحت اسم *أخبار الحلاج* حوالي عام ٩٩١، وقد نُشرت منها طبعةٌ نقدية في ١٩٥٧) وعلى نسخٍ مبكرة للدراسة الضخمة التي قام بها المستشرق الفرنسي لوي ماسانيون ***Louis Massignon***، تحت اسم *آلام الحلاج* ***La Passion du Hallaj***(٥٥). وتَتَتَبَّعُ المسرحيةُ الحلاجَ منذ أن اتخذ قراره بطرْح عباءة التصوف ووعْظ الناس في السوق من خلال سجنه، ومحاكمته، وصلبه.

ويذكر تراث الفن الإسلامي الحلاج بسبب صَلْبه ورباطة جأشه التي جعلته يتقبل الصلب كما فعل المسيح(٥٦). (كتب الرومي، وآخرون، قصائد مستوحاة من حكايته). وحوّل عبد الصبور هذه الشخصية الدينية المحبوبة إلى كناية عن الفنان في الدولة الحديثة– بكلمات أخرى، إلى صورةٍ ذاتية، فيظهر الحلاج الذي صوّره ممزقًا بين المملكة السياسية من ناحية والمملكة الفكرية والروحية من ناحية أخرى، بين العمل العام والخلاص الشخصي، كما أنه يسعى للتوحد مع الله من خلال تجربةٍ روحيةٍ خاصة، ومع هذا فهو يؤمن بضرورة تغيير العالم؛ حيث تقلقه رؤية الظلم والفقر، ويتواصل مع الحكام الراغبين ويعظ الفقراء. فصلتْه ازدواجيتُهُ بشأن قيمة الفعل عن أفضل نموذجيْن أدبيَّيْن معروفين له: الحلاج الذي كتب عنه ماسانيون، الذي لم يتردد في قبول الاستشهاد، وبطل الدراما الشعرية لـــ تي. إس. إليوت ***جريمة في الكاتدرائية*** ***Murder in The Cathedral*** (١٩٣٥)(٥٧).

لم يكن في نية عبد الصبور مطلقًا إعادة كتابة مسرحية ***هاملت***، فقد كان واسع الاطلاع؛ واعتمد شعره على مجموعة متنوعة من النماذج الأدبية، الأوروبية منها والعربية. وامتلأت مذكراته ***حياتي في الشعر*** بالإضافة إلى الاقتباسات من تي. إس. إليوت، باقتباسات من كافافي *Cavafy*، وكولريدج *Coleridge*، وجوته *Goethe*، ولوركا *Lorca*، وجاك بريفيه *Jacques Prévert*، وريلكه *Rilke*، وآخرين، بالإضافة إلى ***محاورة فيدروس*** *Paedrus* وأعمال أخرى لأفلاطون، ***فن الشعر*** *Poetics* لأرسطو، و***مولد التراجيديا*** *Birth of Tragedy* لنيتشه[٥٨]. تخرج عبد الصبور في كلية الآداب، جامعة القاهرة، حيث درس اللغة العربية (وليس الإنجليزية أو القانون مثل العديد من رفاقه الكُتاب)، كما أنه انشغل بالتراث الأدبي العربي، وسار على نهج المفكرين الصوفيين القدماء أمثال أبو نصر الطوسي (أبو نصر عبد الله ابن السرّاج الطوسي، المتوفي عام ٩٨٨)، وأبو القاسم القشيري (أبو القاسم عبد الكريم القشيري، المتوفي عام ١٠٧٢)، والذي رأى في روايتيهما عن الإلهام الإلهي نموذجًا لعمليته الإبداعية[٥٩].

ومع هذا فعندما جلس عبد الصبور ليكتب دراما شعرية، كان شكسبير -أو بالأحرى، المخزون الجاهز من التفسيرات السياسية لشكسبير- هو ما أثار لديه ما يقرب من القلق الخانق حيال التأثر بها[٦٠]. يروي عبد الصبور عن ذكرياته:

> ظل المسرح الشعري طموحًا يخايلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي "مأساة الحلاج"، وكانت لي قبلها تجربةٌ لم تتم في كتابة مسرحية عن "حرب الجزائر"، ولكنني طويت أوراقها لأنني وجدتني قد وقعت في أسر شكسبير،

إذ خلقتُ شخصيةً "هاملتية"، مثقفٌ جزائريٌّ حائرٌ بين القتل العادل والثقافة المتأملة. وقد كتبتُ من هذه المسرحية الناقصة بضعة مشاهد، فلما أيقنتُ من وقوعي تحت عربة شكسبير، وبخاصةٍ في مشهدٍ يأبى فيه المثقف قتل خصمه وهو يصلي، صرفتُ النظر عنها.

وخطرت لي فكرةٌ ثانية هي كتابة قصة المهلهل ابن أبي ربيعة، ولكني وجدتني للمرة الثانية أقع تحت عربة شكسبير، فلم أكد أجيل بناءها في ذهني حتى رأيت أنني أقترب قربًا مميتًا من مسرحية ***يوليوس قيصر***(٦١). فكُليب ملكٌ طاغية نظير لقيصر بشكلٍ ما. وجسّاس ابن مُرَّة نظيرٌ لبروتس، ولا بد عندئذ – ما دمتُ قد جعلت جسَّاس مطالبًا بالعدالة أن يكون هناك رجلٌ يوعز إليه بالقتل، وهنا خلقتُ كاسيوس جديدًا، والمهلهل هو أنطونيو...

لم أمضِ مع هذه الكرَّة إلا في حدود هذا النطاق ثم عدلتُ عنها حتى أزمعتُ كتابة مأساة الحلاج، وتوخيتُ عندئذٍ أن أفلت من تحت عجلات عربة شكسبير وإن كنتُ لا أدري هل نجوتُ من غيرها من العربات(٦٢).

يشير وصف عبد الصبور إلى أنه لم يكن فقط يرغب في الهروب من شكسبير وإنما من الطبقة الكثيفة من التعبيرات الشائعة التي غطت بها مسرحيات شكسبير، وخاصة التراجيديات، على غيرها من الأعمال. وبعد سنوات قليلة فقط من فترةٍ عامرةٍ بالاكتشافات الأدبية، بدت مصادر الإلهام التي كانت مثيرةً للاهتمام حتى وقتٍ قريب – تصفيةِ الاستعمار، الفولكلور العربي، وتراجيديات شكسبير – في مثل بساطة لعب الورق أو إعادة

توزيعه. تردد كل من هاملت وبروتس قبل قتل طاغية، وتردد عبد الصبور أيضًا، مقاومًا لفكرة تسليم فرديته ككاتب لإغراء مثل هذه الاستعارات العادية. ورغم أنه شارك معاصريه الاعتقادات الاشتراكية نفسها، فإنه لم يرغب في كتابة مسرحياتٍ دعائية أو استكشافاتٍ لمشكلاتٍ أخلاقية مجردة[٦٣]. وحتى أثناء كتابته للمسرح، شعر أنه شاعرٌ أولا وأخيرًا: صوتٌ فريدٌ ومتحيز، وتكوَّنَتْ القيمة الجمالية والروحية لمشروعه المسرحيَ على وجه التحديد من سموها فوق شعارات الحياة اليومية: "المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، بل قطعة مكثفة منها"[٦٤]. ولهذا السبب عبَّر بسخريةٍ عنيفة عن المسرحيات التي، إلى جانب كونها نثرية، فهي ركيكة:

> ولكن الذي حدث أن مسرح إبسن قد ظُلم على يد تلاميذ الإبسنيَّة، فأخذوا منه بناءه المحكم، وابتكروا لونًا ساذجًا من المسرح النثري، وأطلقوا عليه مسرح "الدعوة" أو "التحريض"، نماذجه مسطحة، وحواره قريب الدلالات سهل المأخذ، وما على المؤلف فيه إلا أن يوقف الخير ضد الشر ثم ينتصر له، فالعمال قد يقفون ضد أرباب الأعمال، والفلاحون ضد المُلاَّك، والمرأة الطيبة ضد الرجل القاسي، ثم يدور الحدث المسرحي سهلا بسيطًا حتى يصل إلى نهاية محسوبة[٦٥].

وبدلا من أن تهرب من "عربة شكسبير"، تصعد مسرحية عبد **الصبور** ***مأساة الحلاج*** إليها وتعيد توجيهها بعيدًا عن طريق "الدعاية السياسية أو التحريض". ولم يوصل الحلاج الذي رسمه عبد الصبور أي رسالة سياسية بسيطة، رغم انشغاله بمعاناة الفقراء، ولأن مروره من خلال الشكوك المتطرفة يقوّيه، فهو يرفض كل ادعاءات اليقين: رضا رفاقه الصوفيين عن

أنفسهم، وتطرف زملائه المساجين، وغطرسة الدولة. وإذا كان لديه درس ليعلِّمه، فسوف يكون عن تسامي قوة البصيرة الصوفية (والشعرية) على إملاءات الجبابرة تحديدًا.

الكلمة أم السيف؟

تبدأ *مأساة الحلاج* بخاتمة: ترتفع الستارة على مرأى جثة الحلاج المُعَلَّقة ("انظر، ماذا وضعوا في سكتنا؟ شيخٌ مصلوب!") والمشهد الأول يروي محاكمته[٦٦]. وتَحُولُ تركيبةُ الفلاش باك دون أي إثارة قد تؤدي إليها الحبكة[٦٧]. بدلا من ذلك، تستمد المسرحية زخمها من كشف الغطاء عن السعي الروحيّ للحلاج وتستمد إيقاعها من المواجهات الدياليكتيكية (الفرضية، الفرضية المناقضة، والجمع بين الفرضية ونقيضتها) بين وجهات النظر المتضاربة.

ولاحظ النقاد أن الأنماط الدياليكتيكية للفرضية، والفرضية المناقضة، والجمع بين الفرضية ونقيضتها، تخللت الكثير من شعر عبد الصبور[٦٨]. ودعّم هذا التصميم *مأساة الحلاج* أيضًا، ليبني المشاهد الثلاث الأولى في الفصل الأول والتي يتكون كل منها من ثلاثة أجزاء. في المشهد الأول، يسمع ثلاثة من الرجال الفضوليين (فلاح، وتاجر، وواعظ) ثلاث روايات عن موت الحلاج: من مجموعة من العوام الذين شهدوا ضده، ومجموعة من الصوفيين الذين أحبوه وتركوه يموت، ومن صديقه الشبْلي، والذي أوضحت قصته معنى القصتين الأخريين. المشهد الثاني أيضًا مكون من ثلاثة أجزاء، وعلى عكس المساحة العامة والأصوات المتعددة في المشهد الأول، يظهر الحلاج في حوارٍ حميم مع الشبلي في جلسة تأمل خاصة: فهو هنا شخصٌ حيّ، وليس كائنًا ميتًا، ويتناقض إحساسه بالشفقة من أجل الفقراء مع خيانتهم

له في المشهد الأول. ويلخص المشهد الثالث ويجمع المشهدين السابقين: فنحن نرى مجموعاتٍ من النَّمَّامين (في ثلاث مجموعات كل منها مكون من ثلاثة أشخاص)، ثم يشاركهم الحلاج خطبة، وفي النهاية يستجوب ثلاثة من رجال الشرطة الحلاج ويلقون القبض عليه، وهنا تبلغ المواجهة بين الخطابيْن العام والخاص ذروتها، منتهيةً بالحلاج إلى السجن، ومُعِدَّةً الفرضيةِ المناقضة بين الروحية والانخراط في العمل العام لتجد حلها في الفصل الثاني.

تبني المواجهاتُ الديالكتيكية بين الأفكار المتضاربة شخصيةَ الحلاج أيضًا، فهو يبدأ المسرحية مثل سقراط (ذبابة الخيل التي تجعل المحاورين يتضاءلون أمام المعضلة الفلسفية) وينهيها مثل المسيح. أما الفرضية المناقضة المظلمة – المصطلح الثاني للديالكتيك – فهي هاملت. وتتردد صدى قراءة عبد الصبور لمسرحية *هاملت* طوال أحداث مسرحية *مأساة الحلاج*، معبِّرَةً عن الشك الذي يجب على الحلاج أن يتغلب عليه قبل أن يقوم بدوره كشهيد وكمخلِّص محتمل. ويتمثل المدخل إلى هذه القراءة في المجازين التوأمين؛ الحيرة والكون المضطرب أو المعتل.

يبدأ شك الحلاج، كما بدأ شك سليمان بمشكلة الظلم، ولكنه يتعمق، ليس فقط لموازنة الأهمية النسبية للعواقب ("العدالة، أو ثمن العدالة")، ولكن للتساؤل عن إمكانية أن يكون الحكم الأخلاقي للإنسان صحيحًا على الإطلاق. ويبدأ الحلاج المسرحية وهو واثق من مهمته، ويخبر صديقه الشبْلِي أن الله يرسل النور إلى أناسٍ بأعينهم "ليقيموا ميزان الكون المعتل"(٢٠). وسرعان ما تتلاشى هذه الثقة، وينتهي حوار السجن، الذي بدأ مرددًا صوت حوار كريتو *Crito* لأفلاطون، بالحلاج منهارًا غارقًا في الدموع. يستطيع الحلاج التغلب على الضباط الذين اعتقلوه في الجدال، (كما يمكنه أن يتحمل الضرب الوحشيّ في السجن)، ولكن حيرته تجعله يتضاءل في عجز شبيه بعجز هاملت:

الحلاج: لمَ أهرب؟

السجين الثاني: كي تحمل سيفك من أجل الناس.

الحلاج: مثلي لا يحمل سيفًا.

السجين الثاني: هل تخشى حمل السيف؟

الحلاج: لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به

فالسيف إذا حملت مقبضه كفٌّ عمياء أصبح موتًا أعمى

السجين الثاني: ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه؟

الحلاج: هب كلماتي غنت للسيف، فوقع ضرباته

أصداء مقاطعها، أو رجع فواصلها وقوافيها

ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

تهوي رأسٌ كانت تتحرك

يتمزق قلبٌ في روعة تشبيه

وذراعٌ تُقطع في موسيقى سجعه

ما أشقاني، عندئذ، ما أشقاني

كلماتي قد قتلت

السجين الثاني: قتلت باسم المظلومين..

الحلاج: المظلومين..

أين المظلومون، وأين الظلَمة؟[٧٠]

أولم يظلم أحد المظلومين

جارًا أو زوجًا أو طفلا أو جاريةً أو عبدًا؟

أولم يظلم أحدٌ منهم ربه؟

من لي بالسيف المبصر!

من لي بالسيف المبصر!..

السجين الأول: هل تبكي يا سيد؟

لا تحزن، قد ينفرج الحال

الحلاج: لا أبكي حزنًا يا ولدي، بل حيرة

من عجزي يقطر دمعي

من حيرة رأيي وضلال ظنوني

يأتي شجوي ينسكب أنيني

هل عاقبني ربي في روحي ويقيني؟

إذ أخفى عني نوره

أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة

والأفكار المشتبهة؟

أم هو يدعوني أن أختار لنفسي؟

هبني اخترت لنفسي، ماذا أختار؟

هل أرفع صوتي،

أم أرفع سيفي؟

ماذا أختار؟

ماذا أختار؟..

[يُظلِم المسرح تدريجيًا][71].

وكما يعطي الظل عمقًا في رسمٍ ما، كذلك أشارت نوبة الشك على طريقة هاملت، والتي انتابت الحلاج إلى بواعث باطنية، ولكنها سمحت هنا بتطور الشخصية: فقد ظهر الحلاج بعد هذه الليلة المظلمة كفاعلٍ أخلاقيٍّ ناضج وقادرٍ على تحمل المسؤولية الكاملة عن قدره. ورغم أنه يعتبر قوته الفاعلة المُكتشَفة حديثًا إذعانًا لمشيئة الله، وليس تأكيدًا فرديًا للذات،[72] فهي مع هذا تمنحه القوة للتصدي للسلطة الأرضية الفاسدة، وهو يفعل ذلك في بقية الفصل الثاني.

ويستخدم الفصل الأخير من مسرحية عبد الصبور – المحاكمة – دراسةَ ماسانيون استخدامًا دراميًا عبقريًا[73]. تتتابع أدوار القضاة الثلاثة عن كثب ولكنها تُرَكِّزُ أدوارها التاريخية وسلوكها تجاه الحلاج، بينما يبدو المتهم هادئًا وواثقًا من نفسه، يتفوق على أبي عمر، رئيس القضاة المغرور والمُرتَشِي، بدون عناء، معتبرًا المحكمة كائنًا – أداةً لتحقيق مشيئة الله – يطالب لنفسه بمكانة فاعلٍ أخلاقيٍّ أصيل، يختار الشهادة بكامل إرادته الحرة.

أبو عمر: يا هذا الشيخ المنفوش اللحية

بمَ تدفعُ عن نفسك؟

الحلاج: لستم بقضاتي

ولذا لن أدفع عن نفسي[74].

ومع هذا يدلي الحلاج بشهادته، يمنحه عبد الصبور مونولوجًا طويلا عن حياته وإيمانه، ويصف بحثه عن اليقين الذي حركه منذ الطفولة، يُخبر عن سعيه خلف ذلك اليقين من خلال الدراسة، والتي فشلت، مع هذا، في تخفيف "حيرته الراجفة"، ثم من خلال الصلاة، وأخيرًا من خلال الحب، ولكونه قد اختبر "الحيرة الراجفة"[٧٥] وتغلب عليها، فقد منحته تلك التجربة القوة الأخلاقية للتسامي على إجراءات المحاكمة الصورية. وأعلن أبو عمر أنه مهرطق، ولكن القاضي المتعاطف معه، ابن سليمان، أعلن أن تجربة الحلاج الصوفية هي "أمرٌ بين العبد وربه، لا يقضي فيه إلا الله"[٧٦].

تؤيد المسرحية هذه الرؤية، وبينما تتحول المحاكمة من دينيةٍ إلى سياسية، يستمر الحلاج في الحديث إلى قضاته، فيبدو أكثر إنسانيةً وكذلك أقوى حجة منهم، فهو يشرح وجهات نظره السياسية (وهي إصلاحية، وليست ثورية) في سياق رؤية صوفية عميقة لتوحد الإنسان مع الله:

ابن سريج: لنسائله عن تهمة تحريض العامة

فلهذا أوقفه السلطان هنا.

هل أفسدت العامة، يا حلاج؟

الحلاج: لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد

يستعبدهم ويجوعهم

ابن سليمان: يعني هل كنت تحض على عصيان الحكام؟

الحلاج: بل كنت أحض على طاعة رب الحكام

برأ الله الدنيا إحكامًا ونظامًا

فلماذا اضطربت، واختل الإحكام؟

خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم

فلماذا رُدَّ إلى درك الأنعام؟[٧٧]

هنا أيضًا، يُعَدُّ ترديد أصداء *هاملت* مفيدًا، فاستدعاء مفهوم الاضطراب المصاحب المرتبط بـمسرحية ***هاملت*** يحفظ الحلاج من أن يبدو مجرد شخص مغرور، مثل سقراط في ***محاورة الدفاع*** ***Apology***، فهو يعطي عمقًا لعدم اكتراثه، يشير إلى أنه (على عكس القضاة) يتفهم بالفعل الألم الإنساني.

"أتكلم... وأموت"

تؤكد مذكرات عبد الصبور التي نُشرت في عام ١٩٦٩ على التداخل بين ذاته والبطل الدرامي: فهما حالمان يُعد الابتذال بالنسبة لهما شكلا من أشكال الاستبداد السياسي، السؤال الذي يشغلهما هو كيف يجب أن يتصرف الحالم الشاعريّ في عالمٍ ظالم. ومرة أخرى فإن الكلماتُ الرئيسية وهي *حيرة واضطراب* هاملت – تنطبق، وهذا ليس مفاجئًا، على المشاكل المرتبطة بـ هاملت عن العدل/الظلم والفعل/التقاعس عن الفعل:

> أما القضية التي تطرحها [***مأساة الحلاج***] فقد كانت قضية خلاصي الشخصي، فقد كنتُ أعاني حيرةً مدمرةً إزاء كثيرٍ من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحامًا مضطربًا، وكنتُ أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟
>
> وهنا ألقتْ المسرحيةُ قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم.. ويموت، فليس الحلاج عندي صوفيًّا وحسب، ولكنه شاعرٌ أيضًا.

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبعٍ واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد خوض غمار التجربة.

كان عذاب الحلاج طرحًا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة[٧٨].

الكلمة التي استخدمها عبد الصبور لوصف ازدحام الأسئلة في خاطره هي أنه ازدحامٌ مضطرب، وهي الصفة من المصدر اضطراب والكلمة النادرة التي استخدمها، قبل ذلك بسنواتٍ قليلة، لوصف "العالم المضطرب" الذي تحدث عنه سليمان في مسرحية ألفريد فرج[٧٩]. وكما رأينا، فإن بطله الحلاج أيضًا، منشغلٌ بإعادة التوازن إلى العالم. وترى نهاد صليحة، وهي تمضي على خطى عبد الصبور، انصهارَ كاتب، ونموذجًا أدبيًا، وشخصيةً: "تندمج معضلة الحلاج الذي تحدث عنه التاريخ، والشخصية الشعرية التي صوَّرها عبد الصبور، في بوتقة التخيل، مع معضلة هاملت، وأصبحت صيحة 'يا للكيد اللعين، أكون أنا قد وُلدت لأصلح اضطرابه' هي صيحة عبد الصبور وبطله المُلِحَّة والملتاعة، مثل هاملت"[٨٠].

وطالبَ عبد الصبور، مثلما طالب بطله، بالحق في الاهتمام بالمجتمع والاقتراب من انكساراته بطريقته التي جعلها روحانية وجمالية وأحيانًا مبهمة. ولهذه الغاية قام بتطويع هاملت، وقراءته باعتباره ذلك المتحير المتردد المألوف لدى النقاد الأنجلو- أميريكان. على أي حال، فبتطعيم هذا التردد في شهيدٍ سياسيٍّ محبوب، كان لمسرحية عبد الصبور أثر في تعزيز قراءةٍ مختلفة، عن هاملت، البطل العربي الشهيد الذي سأناقشه في الفصل التالي.

ليس غريبًا أن عبد الصبور، الصوفيّ الوجوديّ، كان يميل لفترة وجيزة لتصوير بطليْن قاتليْن للطغاة مثل بروتس وهاملت. فقد رسم الوسطُ المحيط به رابطةً بين الفن الملتزم سياسيًّا وتصوير الأبطال الذين يتأملون ويطيلون التفكير. وكان مفهومًا بشكل صحيح أن هذين جانبان للمشكلة السياسية نفسها: مشكلة تحقيق وجودٍ أصيل للعالم، والذي يتطلب الفوز باعترافٍ كافٍ بقوة المرء الفاعلة لجعل هذا الوجود ممكنًا.

وبالنسبة للمثقفين المصريين في منتصف الستينيات، كان يجب أن يأتي مثل هذا الاعتراف من نظام عبد الناصر نفسه – الراعي لكل الإنتاجات الثقافية وأول من تتوجه له هذه الإنتاجات بالخطاب – قبل أن يأتي من العالم الأكبر. ولهذا، فقد تمادى عبد الصبور كثيرًا عندما أبدع الحلاج باعتباره شخصيةً جعلتْها واقعيتُها الروحية تسمو عن سياقها السياسي. كان الحلاج لغزًا: جزءٌ منه مثل سقراط، جزء مثل هاملت، وجزء مثل المسيح، ومثل جميع هذه الشخصيات الثلاثة فهو ضحيةٌ شبه راغبة وشبه منفصلة عن السلطات السياسية في عصرها. ماذا كان سيفعل المسرح القومي مع البطل الذي لم ينقذ أحدًا ولم يحقق سوى الاستشهاد؟ مع دراما شعرية ليس لها أي رسالة تثقيفية لتنقلها؟[٨١]

لم يحقق إنتاج موسم ١٩٦٦-١٩٦٧ نجاحًا كبيرًا. اتهم بعض النقاد المصريين عبد الصبور بالميل إلى النزعة الجمالية أو المحافظة، وبممارسة "الفن للفن". حاول آخرون إعادة توصيف مسرحيته على أنها "فن [يساريّ] يحمل رسالة": صرخة من القلب تتوسل إلى نظام عبد الناصر لكي يمنح مزيدًا من الحرية لمثقفيه[٨٢]. في هذه القراءة، كانت المسرحية موجهةً إلى الجمهور بشكل جزئيّ ولكنها كانت موجهةً بشكلٍ أساسيّ إلى "مراكز القوى" نفسها التي تنتقدها؛ إذا كان عبد الصبور قد رفضَ النظام باعتباره مُخاطَبًا،

فلم يفعل كثير من النقاد هذا. وتطلب الأمر إعادة إنتاج المسرحية مرتين في إحياءين مفعمين بالعاطفة لأحمد عبد العزيز على مسرح الطليعة بالقاهرة في عامي ١٩٨٤ و ٢٠٠٢ أمام جمهور صغير لتقدير العنصر المثير للشفقة والعاطفة ***pathos*** في قلب المسرحية؛ التزم كل منهما بصورة ساخرة للحلاج وهو مقيدٌ بصليبٍ من الحبال والسلاسل التي امتدت على خشبة المسرح بأكملها(٨٣).



صورة ٤,١. العرض الذي أحيا مسرحية سليمان الحلبي لألفريد فرج، والذي أخرجه محمد اللوزي حولّها إلى "ملهى سياسي". إهداءٌ من محمد اللوزي.

تمتعت مسرحية ***سليمان الحلبي*** لألفريد فرج والتي كُتبت في نفس العام الذي كُتبت فيه ***مأساة الحلاج*** باستقبالٍ سلس في أول الأمر، ولكنها سرعان ما أصبحت عتيقة الطراز، فقد كانت الحاجة إلى المطالبة بقوة سياسيةٍ فاعلة من خلال وصف الداخل النفسي غريبةً في سياق منتصف الستينيات، وربما شعر بها رفاق فرج من الكتاب اليساريين بشكلٍ أكثر حدة، وهم الذين آذاهم نظام عبد الناصر، ولكنهم لم يكونوا مستعدين بعد للتخلي عن غاياتهم المُحدثة والجليلة. وسرعان ما بدت إيماءات فرج الشكسبيرية طريفة – حتى إن أعماله في فترة السبيعينيات والثمانينيات قد تخلَّت عنها، حيث وجدت معاني أخرى للإشارة إلى الوعي الذاتي الدرامي(٨٤). قلل أحدث إنتاج لـ ***سليمان الحلبي*** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، مايو/أيار ٢٠٠٤) من شأن الداخل النفسي بالكلية، محولا المسرحية إلى "ملهى سياسيّ" ربط الاحتلال الفرنسي لمصر بالحرب التي قادتها أمريكا على العراق^٨٥.

ورغم أن لحظات استبطان سليمان الحلبي الطويلة على طريقة هاملت أصبحت غير ذات صلة، فإنها كانت مهمةً في عام ١٩٦٥، فقد ساعدت في إعادة تأهيل الشخصية التي كتبها فرج من رأسٍ ميتٍ في صندوق عرض إلى فاعلٍ سياسيٍّ مهم. وبتطويع أسلوب هاملت الديالكتيكي، كان لها أيضًا أثرٌ في استيعاب أمير شكسبير في الخطاب العربي الاشتراكي والمناهض للاستعمار للنضال من أجل العدل.

وهكذا، ساعدت استعارة فرج و(بدرجة أقل) عبد الصبور من مسرحية ***هاملت*** في تنقيح القراءة النمطية المصرية لها. كما أنها، وللمفارقة، ساعدت في جعل انطوائية هاملت – وهي السبب الذي جعلهما يقومان بتطويعه منذ البداية – أقل أهمية. ازدهرت القراءة الجديدة، التي شددت على "الزمن المضرب" والشهيد السياسي الذي "وُلِد ليصححه" في معالجات هاملت العربي

في فترة السبعينيات والتي سأناقشها في الفصل التالي. وعلى عكس الحلاج وسليمان، فإن الجيل التالي من الشهداء السياسيين سوف يحملون اسم هاملت. على أي حال، فإنهم سوف يُسقطون ملامح هاملت نفسها التي وجدها فرج وعبد الصبور مفيدةً جدًّا، لأن كسب الاعتراف السياسي في حد ذاته لم يعد هدفًا، وسوف يسلِّطون الضوء على ملامح هاملت نفسها التي وجد فرج وعبد الصبور أنها مفيدة.

هوامش الفصل الرابع

(1) *Bushrui, "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry," 14.*

(2) *Jacquemond, Conscience of the Nation, 294.*

(3) *Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt, 173.*

(٤) راجع

Ghazoul, "The Arabization of Othello."

تلقي غزول الضوء على عمليات التطويع العربية باعتبارها "جهودًا لاستعادة ملكية منتجٍ أدبيٍّ أجنبيٍّ يتمحور حول بطلٍ من السكان الأصليين" (٢) وذلك بتركيزها على مسرحية *عطيل* وكذلك بتحديد المشكلات الأساسية مثل "السؤال المقلق حول التـزام الآخر الأجنبي بتمثيل الذات".

(٥) ربما كانت تسمية الحلاج وهو الصوفي الفارسي بالبطل العربي تعديًا على الحقيقـة. وعلى أي حال، هو بطلٌ بالنسبة لملايين العرب. علاوةً على ذلك، وكما سنرى، فقد لعبت أصول الحلاج الفارسية دورًا صغيرًا في معالجة عبـد الـصبور؛ فكتاباتـه الصوفية التي كتبها بالعربية الفصحى ونضاله ضد النظام العباسي (العربي) كانـت أكثر أهمية.

(٦) تتضمن تهجئة إنجليزية شائعة لاسم عبد الصبور كلا مـن *Abel Sabbour* و *Abdel Saboor* إلخ.

(٧) لمقدمة عن حياة فرج ونقاشٍ عن تقنياته الدرامية اللاواقعية، بما فيها استخدام الدراما الشارحة لإبداع شخصيات "واعية بذاتها"، انظر

Amin, Afred Farag and Egyptian Teater.

(٨) مناقشة مفيدة بالإنجليزية في

El-Enany, "The Quest for Justice in the Theatre of Alfred Farag."

(٩) للقراءة عن فرج و بريخت، انظر

Selaiha, "Brecht in Egypt."

(١٠) عن البواعث الاقتصادية، عبد الوهاب، "مأساة الحلاج"، ٤٥.

(١١) كتبت نهاد صليحة: "بالنظر إلى مكانة عبد الصبور الأدبية وإلى شعبيته الواسعة، كان المرء ليتوقع أن ينتزع المسرح القومي *مأساة الحلاج* بمجرد ظهورها مطبوعة، ولكن الدراما الواقعية النثرية كانت في أوجها وكان على المسرحية أن تنتظر عامين حتى يقرر المخرج سمير العصفوري تمثيلها على المسرح الحديث، حيث تم افتتاحها في موسم ١٩٦٦/٦٧". انظر

Selaiha, "Poet, Rebel, Martyr",

مقالة صليحة النقدية عن إعادة إحياء المسرحية في عام ٢٠٠٢.

(١٢) يرسم تايلور *Taylor* وصفًا للوعي بالذات منذ ما قبل الحداثة وحتى الحداثة في الغرب المسيحي وما بعد المسيحي: ينغمس أوغسطين *Augustine* في عمليات تحول أفكاره الخاصة عن الله الذي لا يتغير في أصلها، يتعلم ديكارت *Descartes* أن يقف "خارج" أفكاره الخاصة كمراقب غير متحيز، وختامًا يحول جون لوك *John Locke* هذه الثنائية إلى "نفس منضبطة" حديثة، منطقٌ حرٌّ تمامًا يتيح للبشر "إمكانية إعادة صنع أنفسنا بأسلوب أكثر عقلانية وفائدة". وبالتالي فإن "النفس المنضبطة " لديها انعكاساتٌ في السياسة: فهي تُشكل أساسًا لإمكانية حكم الذات، بما فيها حق المرء في تحرير نفسه من أب أو الثورة على طاغية.

Taylor, Source of the Self, 111-98, quote on 170. See also, Taylor, The Ethics of Authenticity.

(13) See Bloom, Shakespeare: The Invention of the Human, xviii, 383-430.

(١٤) فرج، *سليمان الحلبي*، ١٥. فيما بعد سأشير إلى المسرحية باسم سليمان الحلبي وإلى الشخصية باسم سليمان الحلبي أو ببساطة سليمان. في اللغة العربية الاثنان يعبران عن الشخصية نفسها: الاسم الأخير لسليمان مستوحى من مسقط رأسه (مدينة حلب).

(١٥) المصدر السابق، ١٥٦.

(١٦) المصدر السابق، ٢٩.

(17) ***Amin, Alfred Farag and Egyptian Theater, 89.***

(١٨) ينحاز الجبرتي للفرنسيين بشكل إيجابي وهو يقارن ما فعلوه بسليمان الحلبي بالاعتداءات الوحشية التي قام بها المماليك/ العثمانيين فيما بعد، وعلق قبل إصدار الوثائق الفرنسية قائلاً: "قد تجارى على كبيرهم ويعسوبهم رجل آفاقى أهوج وغدره وقبضوا عليه وقرروه ولم يعجلوا بقتله وقتل من أخبر عنهم بمجرد الإقرار بعد أن عثروا عليه ووجدوا معه آلة القتل مضمخة بدم ساري عسكرهم وأميرهم، بل رتبوا حكومة ومحاكمة وأحضروا القاتل وكرروا عليه السؤال والاستفهام مرة بالقول ومرة بالعقوبة، ثم أحضروا من أخبر عنهم وسألوهم على انفرادهم ومجتمعين ثم نفذوا الحكومة فيهم بما اقتضاه التحكيم، وأطلقوا مصطفى أفندى الرصلى الخطاط، حيث لم يلزمه حكم ولم يتوجب عليه قصاص كما يفهم جميع ذلك من فحوى المسطور بخلاف ما رأيناه بعد ذلك من أفعال أوباش العساكر الذين يدعون الإسلام ويزعمون أنهم مجاهدون وقتلهم الأنفس وتجاريهم على هدم البنية الإنسانية بمجرد شهواتهم الحيوانية، مما سيتلى عليك بعضه بعد". الجبرتي، ***عجائب الآثار في التراجم والأخبار***، ٣٦٩.

(١٩) فرج، ***سليمان الحلبي***، ٦.

(٢٠) المصدر السابق، ١٥.

(٢١) ذكر المصدر الفرنسي أن سليمان قد تلقى عقوبة الضرب بالعصا، أو ضُرب على باطن قدميه "حكم عوائد البلاد" حتى أصبح مستعدًا للتكلم، مقتبس من الجبرتي، ***عجائب الآثار في التراجم والأخبار***، ٣٧١. اقتبس فرج جملته، متبوعةً بعلامة تعجب. فرج، ***سليمان الحلبي***، *II*. (عقوبة القتل، هي التعليق على الخازوق بعد حرق يده اليمنى في النار، تُنسب إلى العادة المحلية أيضًا).

(٢٢) فرج، ***سليمان الحلبي***، ١٥٥.

(٢٣) المصدر السابق، ٥٩.

(24) ***McGregor, A Military History of Modern Egypt, 46-49.***

(٢٥) فرج، ***سليمان الحلبي***، ٢٧.

(٢٦) المصدر السابق، ١١٦.

(٢٧) المصدر السابق، ٨٩.

(٢٨) المصدر السابق، ١٤٧-٥٠. يبدو أن الفرنسيين وضعوا خططًا لإجراءات عقابية جماعية ضخمة، ولكنهم تراجعوا عنها فور أن علموا أن القاتل سوريّ وليس مصريًا و"عند ذلك علموا ببراءة أهل مصر من ذلك، وتركوا ما كانوا عزموا عليه من محاربة أهل البلد"؛ الجبرتي، ***عجائب الآثار في التراجم والأخبار***، ٣٦٨.

(٢٩) فرج، ***سليمان الحلبي***، ١٤٧-٤٨.

(٣٠) علقت ندى توميش على "النقاط المتوازنة" الكثيرة وعلى البُنى "المنطقية" للجُمل "التي تصلح للتحليل" والتي ميزت خطاب سليمان (على سبيل المثال، "إذا كنت تصدق س، فسوف تفعل ص")؛

Tomiche, "Niveaux de langue dans le theater égptien," 120-22.

(31) Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt, 176.

(٣٢) لدراسة فرج عن المونولوج الدرامي، بما فيها ترجمته عن مناجاة "أكون أو لا أكون"، انظر فرج، "دراسات"، ١٠٠.

(٣٣) فرج، ***سليمان الحلبي***، ١٠٩.

(٣٤) القرآن الكريم، سورة الزلزلة، رقم ٩٩.

(٣٥) فرج، ***سليمان الحلبي***، ١٤٠-٤١.

(٣٦) قد تكون ملاحظته عن نسيان نفسه مع ليرتس (***هاملت*** *5.2.77-88*) هي اللحظة الوحيدة التي تظهر هذا العطف.

(٣٧) عبد الصبور، "سليمان الحلبي بين الرغبة والعقل"، ٢٤٣.

(٣٨) اعتمدت على المقالات النقدية لما قبل عام ١٩٦٧ لروايات عن الأداء والتلقي المباشر أكثر من أعمال إعادات البناء المتأخرة، تتضمن الأولى عوض، "سليمان الحلبي"؛ العيوطي، "المسرح القومي"؛ النقاش، "هاملت... في الأزهر الشريف"؛ طاهر، "الحلبي وأمير الدانمارك"، وتتضمن الأخيرة عبد القادر، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***؛

Al-Shetawi, "The Arab-West Conflict as Represented in Arabic Drama"; and Amin, Alfred Farag and Egyptian Theater.

(٣٩) عوض، "سليمان الحلبي". انظر أيضا

El-Enany, "The Quest for Justice in the Theatre of Alfred Farag," 175.

(٤٠) مقتبس في عبد القادر القط، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***، ١٠٢. لعب العالم دور الوزير في أول مسرحية كاملة الطول لألفريد فرج ***حلاق بغداد*** والتي كتبها في السجن على ورق السجائر، مُثلت هذه المسرحية على المسرح القومي في عام ١٩٦٤، مباشرة بعد خروج اليساريين من السجن.

Amin, Alfred Farag and Egyption Teater, 10.

(٤١) طاهر، "الحلبي وأمير الدانمارك"، ٣٢-٣٣.

(42) Al-Rai, "Le génie du theater arabe des origins à nos jours," 92-93.

(٤٣) النقاش، "هاملت... في الأزهر الشريف"، ٤٢.

(٤٤) انظر عبد القادر، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***؛

Al-Shetawi, "The Arab-West Conflict as Represented in Arabic Drama"; and El-Enany, "The Quest for Justice in the Theatre of Alfred Farag."

(٤٥) انظر أمير، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، *2:273-86*، مقتبسة في

El-Enany, "The Quest for Justice in the Theatre of Alfred Farag," 187n45.

يبدو أن هذه الرؤية قد أثرت في الاستشهادات المتأخرة. فمثلاً، يجد بدوي أن "الأهمية المعاصرة للمسرحية تظهر في وصف الحياة المصرية تحت الحكم الاستبدادي للإمبريالية الفرنسية والتي يتعرف فيها المصريون على ملامح من الحياة تحت ديكتاتورية عبد الناصر"؛

Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt, 175.

(٤٦) كان كتاب ***معالم على الطريق*** لسيد قطب، البيانِ الرسميّ للإسلام السياسي المصري الحديث، قد نُشِر بالفعل. وفي العام التالي وبعد محاكمة استعراضية فيها بعض الشبه من محاكمة سليمان، أُعدِم سيد قطب شنقًا بتهمة الخيانة.

(٤٧) عبد الصبور، "سليمان الحلبي بين الفن والتاريخ"، ٨.

(48) Hamlet, 2.2.555.

(49) *El-Enany, "The Quest for Justice in the Theatre of Alfred Farag," 188. See Eliot, "Hamlet and His Problems."*

(٥٠) عوض، "سليمان الحلبي"، ٣٧٣.

(٥١) المصدر السابق، ٣٨٤. راجع عبد القادر، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***، ١٠٤-٦.

(52) *Salaiha, "Old Tune, New Resonance."*

(53) *Hamlet, 1.2.85.*

(٥٤) كان ادعاؤه "أنا الحق" أشهر انتهاكاته، مما يعني أنه قد توحد مع الله؛ وقد كافح الصوفيون طويلا من أجل مثل هذا التوحد الصوفي، ولكن بدون التفاخر به في العلن. تضمنت التهم الثانوية الموجهة للحلاج اقتراح تغيير في شعائر الحج، أحد أركان الإسلام الخمسة. أُخذت المعلومات التاريخية والشخصية عن الحلاج من

Massignon, Hallage: Mystic and Martyr.

عن افتقار الدولة العباسية للاستقرار السياسي انظر على وجه الخصوص ص ٢٢٥-٢٧.

(٥٥) كانت الدراسة عن الحلاج الشغل الشاغل لماسانيون منذ ١٩٠٧ وحتى ١٩٦٢، واشترك معه بول كراوس *Paul Kraus* في تحرير ***أخبار الحلاج*** لابن الساعي. ظهرت طبعة موسعة في أربعة مجلدات من *La Passion du Hallaj* بعد وفاته في ١٩٧٥ وترجمة إنجليزية لـ هيربرت ماسون *Herbert Mason* في عام ١٩٨٣:

Massignon, The Passion of al-Hallaj.

ذكر عبد القادر أن مقالا لماسانيون عن حياة الحلاج ألهم عبد الصبور، وكان قد نشر أساسًا في المجلة المسيحية *Dieu Vivant 4 (1945)*، والتي كانت قد تُرجمت للتو في كتاب عبد الرحمن بدوي ***شخصيات قلقة في الإسلام*** (١٩٦٤). انظر عبد القادر، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***، ١٤٩.

(٥٦) قارن الحلاج – الشخصية التاريخية – نفسه فعلا بالمسيح، وهو قياسٌ أكد عليه عمل ماسانيون (فمثلا كان العنوان الذي اختاره ***آلام الحلاج*** *The Passion du Hallaj*). وكان تصوير الذات على هيئة المسيح شائعًا بين الشعراء العرب المحدثين في الخمسينيات والستينيات، وجاء تصوير الذات على هيئة الحلاج في

مرثية للشاعر السوريّ أدونيس وقصيدة غنائية للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في ١٩٦٥.

(٥٧) استشهد عبد الصبور بالنقد الذي كتبه إليوت *Eliot*؛ كما أنه ترجم مسرحيته ***حفل الكوكتيل*** *Cocktail Party* في ١٩٦٤، كما عُرفت مسرحية ***جريمة في الكاتدرائية*** *Murder in the Cathedral* لإيليوت على نطاق واسع باعتبارها نموذجًا لـ ***مأساة الحلاج*** لدرجة أن الترجمة الإنجليزية لمسرحية عبد الصبور كانت تحمل عنوان ***جريمة في بغداد*** *Murder in Baghdad* تقديرًا لها. من المنطقي إذًا أن تقرأ تعليق عبد الصبور عن الهروب من تحت "عرباتٍ أخرى"، فيما بعد، في إشارة إلى إليوت. على أي حال، فلم يتعرض الأركبيشوب توماس بيكيت *Archbishop Thomas Becket*، بطل إليوت، إلى الانهيار نفسه الذي تعرض له الحلاج، بطل عبد الصبور، فعلى الرغم عن الحديث عن الغوايات الأربع، فلم يظهر أنه واقع تحت تأثيرها. تشارك البطلان اليقين نفسه في العناية الإلهية وفي اتخاذهما قرارًا بانتظار الشهادة – فكما قال بيكيت "الآن يا ملاكي الطيب، الذي عينه الله ليكون حارسي، حلِّق فوق مواضع السيف".

Eliot, Murder in the Cathedral, 46.

(٥٨) عبد الصبور، ***حياتي في الشعر***. افتتح عبد الصبور مذكراته بمناقشة القول المأثور المنحوت على جدار معبد الإله أبوللو في دلفي باليونان والذي ورد، على لسان كاهنته، "اعرف نفسك".

(٥٩) على سبيل المثال، استخدم عبد الصبور كلمة *وارد* وهي مصطلح للقشيري يعني شعورًا يستحق الثناء يأتي للمرء رغمًا عنه، وذلك لوصف تلك الخبرة، مثل ومضة نور أو حدس يغمر القلب عندما تتراءى القصيدة لكاتبها لأول مرة. كتب عبد الصبور عن عشق الشاعر لفنه، وأخضع مفهوم سقراط عن التطهير لينطبق على الفنان كما ينطبق على الجمهور. وبهذا يصبح الإبداع الفنيّ تطهيرًا أخلاقيًا لروح الشاعر: "غاية الفن هي الظفر بالنفس". عبد الصبور، ***حياتي في الشعر***، ٨-١٦، الاقتباس في ص ١٦. انظر أيضًا القشيري، ***الرسالة القشيرية***، ٤٦.

(60) See Bloom, The Anxiety of Influence.

(٦١) المهلهل اسم آخر للزير سالم، وهو بطلٌ أسطوريٌّ عربيٌ انتقم لمقتل أخيه كليب على يد جساس ابن مُرَّة، وقد كان مقتله هذا نتيجة لطغيانه حيث طعنه جساس بالمشاركة مع عمرو بن الحارث الشيباني مما أدى إلى نشوب حرب البسوس. كتب ألفريد فرج مسرحية حول هذا العداء بعنوان *الزير سالم*.

(٦٢) عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ١١٤-١٥.

(٦٣) على أي حال، فهو لم يرفض الأهمية السياسية في حد ذاتها. تضمنت *مأساة الحلاج* عناصر مهمة من الهجاء السياسي، وكذلك فعلت المسرحيات التي كُتِبت فيما بعد: *الأميرة تنتظر* (١٩٦٩)، *بعد أن يموت الملك* (١٩٧٥)، وحتى المسرحية العبثية *مسافر ليل* (١٩٦٨).

(٦٤) عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ١١٨.

(٦٥) المصدر السابق، ١١٧-١٨.

(٦٦) عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، ١٥٠.

(٦٧) كما أشار النقاد. انظر عبد الوهاب، "مأساة الحلاج"، ٤٧-٥٢.

(٦٨) انظر، على سبيل المثال، عز الدين إسماعيل، تمت صياغته في

Selaiha, "Introduction", 11-12.

(٦٩) عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، ١٦٥.

(٧٠) *أين المظلومون، وأين الظَلَمة؟*"

(٧١) عبد الصبور، *مأساة الحلاج*، ٧٨-٨٠.

(٧٢) استقبل الحلاج محاكمته بترحاب: "هذا أحلى ما أعطاني ربي/ الله اختار"؛ عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، ٢٨٨. عن القوة التي فُهِمت على أنها امتثال وخضوع بدلا من كونها اختيارًا فرديًا، انظر

Mahmood, Politics of piety.

(73) Massignon, Hallaj: Mystic and Martyr, 203-75.

أعتقد هنا أن عبد الصبور كان اختياره أفضل من اختيار فرج، الذي حذف محاكمة سليمان، مما أفقده إمكانياتها الدرامية.

(٧٤) عبد الصبور. *مأساة الحلاج*، ١٠١؛ وانظر عبد الصبور "مأساة الحلاج"، ٢٤٥.

(٧٥) عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، ٢٤٨.

(٧٦) المصدر السابق، ٢٥١.

(٧٧) عبد الصبور، *مأساة الحلاج*، ١٠٨؛ وعبد الصبور، "مأساة الحلاج"، ٢٥٢.

(٧٨) عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، ١١٩.

(٧٩) انظر الهامش رقم ٣٧ في هذا الفصل.

(80) Selaiha, "Introduction,"13.

(٨١) كتب الناقد والروائيّ بهاء طاهر: "إنني هنا لا أعقد مقارنةً بل أطرح سؤالاً: في مسرحيات مثل *أنتيجونا* *Antigone* و*القديسة جون* *St. Joan*، و*جريمة في الكاتدرائية* *Murder in the Cathedral*، يرتبط الاستشهاد دائمًا بهدفٍ محدد: إعلاء قوانين الآلهة، إنقاذ الوطن، الدفاع عن العقيدة، إلخ. ولكن يندر أن يجد المرء شهيدًا [مثل الحلاج] يستشهد لكي تبقى الكلمات. ولهذا السبب فإن مسرحية *مأساة الحلاج* تظل آسرةً ومليئة بالوعود حتى النهاية. فإذا ما انتهت انتاب الإنسانَ شعورٌ بالإحباط، ولا يحدث هذا لأن النهاية مبتورة من الناحية الفنية ولكن لأنها مبتورة من الناحية الفكرية، فالمؤلف لا يريدنا بالتأكيد أن ننظر إلى الحلاج باعتباره مجرد ضحيةً للظلم وإنما باعتباره شهيدًا - ولكن الستار يسدل دون أن ندرك حتى على وجه التخمين أثر هذا الاستشهاد أو قيمته". طاهر، "ميزان الكون"، ١٠٥.

(٨٢) كما كتب الناقد نسيم مجلي: "وإذا نظرنا إلى المسرحية في ظل الظروف الموضوعية لمصر في تلك الفترة، نجد أنها [الدولة] كانت تعيش تطرق أخطر القضايا في حينها، فقد كان النقاش محتدًّا آنذاك حول أزمة المثقفين وعلاقتهم بالثورة... وقد رأى الناس في هذا العمل دعوةً لحرية الضمير وحرية الاعتقاد وحرية التعبير، في وقتٍ بدأت فيه مراكز القوة تحكم قبضتها على زمام الحكم وتحاول أن تخنق حرية الرأي في ظل دعوة مركزة، تروجها وسائل الإعلام تطال الكُتاب والفنانين بوحدة الفكر... ووحدة العمل في ظل التنظيم الواحد". مجلي، "مصر في مسرحيات صلاح عبد الصبور"، ١٧٢-٧٣.

(٨٣) شاهدت العرض على مسرح الطليعة في أبريل/نيسان ٢٠٠٢. انظر أيضًا *Selaiha, "Poet, Rebel, Martyr."*

(84) See Amin, Alfred Farag and Egyptian Theater.

(٨٥) أسقط المخرج محمد اللوزي معظم مشاهد الكورس، مستبدلا بهم شعرًا عاميًا للشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، وحذف "العديد من المشاهد التـي رأى فيهـا النقـاد تـذكيرً بهاملت"، حوار شخصي مع محمد اللوزي، ديسمبر/كـانون الأول ٢٠٠٥. للمقـال النقدي والصور، انظر

Selaiha, "Old Tune, New Resonance."

الفصل الخامس

زمن مضطرب، ١٩٦٧-١٩٧٦

أظهر استكشافي للدراما المصرية في فترة الستينيات في الفصلين الثالث والرابع كيف جرى تكييف مسرحية *هاملت* لتتناسب مع الحقائق السياسية المحتمة لتلك الفترة. ولأنها عُرضت باعتبارها علامةً على النضج الثقافي (إثباتٌ على أن المسرح العربي يمكنه التعامل مع "كلاسيكيات العالم الكبير")، فقد كانت مسرحية *هاملت* أيضًا بمثابة نموذجا للدراما الباطنية، مصحوبًا بتردد على طريقة هاملت باعتباره اختزالا للعمق النفسيّ. وسعى كلا الاستخدامين لمسرحية *هاملت* من أجل الحصول على الاعتراف والاحترام: فقد شهدت على مجتمعٍ له إنجازاتٌ ثقافية، كان أبطاله مؤهلين ليكونوا فاعلين سياسيين حقيقيين. ومثل مجالاتٍ أخرى للثقافة المصرية في فترة ما بعد الاستعمار، كان المسرح متلهفًا للتباهي بالثمار النفسية للثورة – وللمطالبة بالمكافآت السياسية.

توقفت مثل هذه المناشدات للحصول على الاعتراف بشكلٍ كبير بعد هزيمة العرب في حرب يونيو/حزيران ١٩٦٧ (الهزيمة التي أنهت هيمنة مصر المطلَقة على الثقافة العربية، بدءًا من هذه الفترة، سوف نبدأ في النظر إلى مسرحياتٍ من سوريا، والأردن، وأماكن أخرى). وسوف يبدأ هذا الفصل بمسحٍ قصيرٍ للتأثير الثقافي لهزيمة يونيو/حزيران وخاتمتها، موت

جمال عبد الناصر في ١٩٧٠. وكما سنرى، غيرت الهزيمة بشكلٍ أساسيّ المفاهيم العربية عن دور المسرح السياسيّ، فلم تعد الثقافة العالية المتطورة كافيةً لضمان احترام العالم – في الحقيقة، فقد أصبحت تبدو وكأنها إعاقة. ولم يعد الداخل النفسي مفيدًا: المهم الآن ليس استحقاق القوة الفاعلة، ولكن الاستيلاء عليها. وتوقف صناع الدراما عن توجيه مسرحيات ذات صور مجازية مهذبة إلى الحكومات بعد أن خاب أملهم في أنظمتهم، بدلا من ذلك، توجهوا بمناشداتهم مباشرةً إلى الجمهور، في محاولةٍ لإثارتهم لكي يشاركوا في الحياة السياسية. لكن موت عبد الناصر في سبتمبر/أيلول ١٩٧٠ أضاف نصًّا ضمنيًّا مظلمًا إلى هذه الدعوات: الخوف من أن أكثر الجهود إخلاصًا قد لا تأتي بالوحدة والعدل إلى العالم العربي بل سوف تؤدي إلى موت البطل الذي يحاول تحقيقها.

وشجع السياقُ المخرجين على قراءة مسرحية ***هاملت*** باعتبارها ميلودراما سياسية. وأصبح هاملت، مثل بطليْ فرج وعبد الصبور، رجلا يواجه معضلةً أخلاقية وسياسية مُلحَّة. ولأن إرادته كانت نقية، فقد كانت النتيجة معروفة مسبقًا: صراع هاملت مع الفساد الساحق في بيئته وجَّهه نحو الشهادة. أصبح الإجماع الجديد حول معنى المسرحية شائعًا بين الجمهور، ومنتشرًا إلى أبعد من الفرق الدرامية في مصر والتي تديرها الدولة ليصل إلى دولٍ عربيةٍ أخرى وإلى أماكن مثل المسارح التجارية والمدارس الثانوية. وعَبْرَ الأزواج العديدة من المتناقضات التي يحفل بها خطاب هاملت (يبدو/يكون، الفكرة/الفعل، النبل/الخسة، اليقين/الشك، إلخ)، نال تناقضٌ واحد أهميةً محددة لدى الجمهور العربي: العدل/الظلم. أصبح سؤال هاملت الشهير -"أكون أو لا أكون؟" – متحدًا في أذهانهم مع إعلانه في ختام الفصل الأول، بعد معرفته الحقيقة من الشبح،[١] وأصبحت هذه السطور، في تفسيرات عربيةٍ متنوعة، المدخل للقراءات العربية للمسرحية:

الزمن مضطرب. يا للكيد اللعين
أن أكون أنا قد وُلِدتُ لأصلح منه اضطرابه[٢].

تُخبر فكرة "الزمن المضطرب" عن كلا العرضيْن المسرحيَّيْن لـ *هاملت* اللذيْن سوف نبحثهما في هذا الفصل، حيث تم افتتاحهما في عامي ١٩٧١ و١٩٧٣ في مصر وسوريا على الترتيب (انظر جدول ٥ - ١). استخدم كلا العرضين ترجمات لنص شكسبير ولكنهما اقتطعا النص بشكلٍ جذريّ وقدما معالجةً سياسيةً صريحة، وأبرز كلاهما النموذج الأصليّ لهاملت البطل العربي: الشهيد الثوري في سبيل العدالة الذي يموت في مواجهة نظامٍ ظالم. كانت هذه المسرحيات، بحكم صراحتها الغاضبة، بمثابة "خلاصة العصر وموجز تاريخه"[٣] لفترة جريئة في المسرح العربي. فقد توجها بالخطاب إلى جمهورهما بدلا من أنظمتهما الحاكمة؛ وقدما النقاء الثوري باعتباره علاجًا للعفن الذي انكشف بهزيمة ١٩٦٧. وأيَّدت هذه المسرحيات الفعل، وليس التأمل. ومع هذا، كما سنرى، فدعوتهما إلى التسلح كان يشوبها اليأس، وكانت رسالتهما السياسية في نهاية المطاف هزيمة للذات. وساعد فشلهما على شرح الزوال السريع لهاملت البطل العربي وعلى الإشارة إلى الأعمال الساخرة التي طوعت مسرحية *هاملت* والتي بدأت في أواخر السبعينيات.

سوف يختتم هذا الفصل بنظرة على مسرحية *شكسبير ملكًا*، كمرثية لهذه الفترة المتحررة من الوهم ولكنها لا تزال مع هذا متأججة بالعواطف، وهي كوميديا كتبها الكاتب المسرحي المصري رأفت الدويري (ولد عام ١٩٣٧) في عام ١٩٧٥، جمع فيها مختاراتٍ أدبية عن حياة شكسبير وأعماله، تعكس *شكسبير ملكًا* دراية عميقة بشكسبير بل وحتى ميلا إلى التماثل معه. وفي الوقت نفسه، تسخر من النزعة التجارية والإهمال

الحكومي الذي عانى منه المسرح المصري بعد وفاة عبد الناصر، وتعبر أيضًا عن الشك في فعالية المسرح السياسي، سواء كان موجهًا للنظام أم للجمهور. ولا تترك مسرحية الدويري بنظرتها الساخرة أي مساحة لشخصية هاملت البطولية، فهي تقدم بدلا من ذلك مرثيةً مضحكةً مبكية لفترة الستينيات وبدايات السبعينيات، عندما كانت البطولة ممكنة التصور وكان ولا يزال لدى صناع الدراما أمل في إحداث تغيير سياسيّ أو على الأقل أخلاقي.

شئ يتعفن": المسرح وهزيمة ١٩٦٧

اعتُبرت حرب يونيو/حزيران ١٩٦٧ بالإجماع نقطة تحول في الوعي العربي الحديث، أو سرقةً صادمة، أو جدارًا من الطوب ينتصب في الطريق إلى التقدم، أو (وفقًا لمن يتحدث) صيحةَ إيقاظٍ حادة. ولخص المؤرخ ألبرت حوراني التأثير النفسي للهزيمة بطريقةٍ تُرَدِّد، ربما عن عمد، صدى صدمة هاملت عند معرفته بمقتل والده.

جدول ٥ - ١

معالجتان لمسرحية *هاملت* ومحاكاةٌ ساخرة لشكسبير (١٩٧١-٧٨)

المسرحية	المؤلف	المخرج الأول	سنة النشر/ العرض	مكان العرض
هاملت	شكسبير (ترجمة خليل مطران، عبد القادر القط، وجبرا إبراهيم جبرا)	محمد صبحي	١٩٧١، ١٩٧٥، ١٩٧٧-٧٨	أكاديمية الفنون، مسرح ستوديو الفن، ومسرح القلعة (جميعها بالقاهرة)

هاملت	شكسبير (ترجمة رياض عصمت محمد عوض محمد)	١٩٧٣	معهد الحرية، (مدرسة اللاييك سابقًا)، دمشق
شكسبير ملكًا (شكسبير في العتبة)	رأفت الدويري	فهمي الخولي	نشرت في ١٩٧٥؛ وعرضت في عام ١٩٧٦

صنعت أحداث ١٩٦٧، والتغييرات التي تبعتها، بشكل أكثر حدة، *ذلك الاضطراب في الأرواح، وذلك الإحساس بأن العالم قد فشل*، وهو ما تم التعبير عنه بالفعل في شعر الخمسينيات والستينيات. وعلى نطاقٍ واسع، لم يُنظر إلى هزيمة ١٩٦٧ باعتبارها نكسةً عسكرية فقط بل باعتبارها حُكمًا أخلاقيًّا. فإذا كان العرب قد هُزموا بهذه السرعة، بشكلٍ كاملٍ وفي العلن، أفلا تكون هذه علامةً على أنه كان هناك *شيءٌ يتعفن في مجتمعاتهم وفي نظامهم الأخلاقي الذي عبّروا عنه*؟ كان العصر البطولي من الكفاح من أجل الاستقلال قد انتهى؛ لم يعد باستطاعة هذا الكفاح توحيد الدول العربية بعد الآن، أو توحيد الناس في أي دولةٍ من تلك الدول، كما لم يعد بالإمكان إلقاء اللوم على الإخفاقات وأوجه القصور بشكلٍ كامل كما كان يحدث في الماضي من إلقاء اللوم على السلطة وعلى تدخل الأجانب(٤).

كشفت الحرب خواء الادعاء العربي العسكري، ففي ستة أيام، استولت إسرائيل على *42,000* ميل مربع من الأراضي العربية، وهي مساحةٌ أكبر من ثلاثة أضعاف حجمها: شبه جزيرة سيناء بمصر، ومرتفعات الجولان بسوريا، والضفة الغربية فى الفلسطينية (بما فيها القدس الشرقية) والتي كانت

في يد الأردن سابقًا. فقدت مصر ٨٥ في المائة من معداتها العسكرية ومن *10,000* إلى *15,000* من قواتها (وأُسِر *5,000* آخرون)؛ وتكبدت الأردن وسوريا خسائر جسيمة أيضًا(٥). وتزايدت الاتهامات المتبادلة بين الدول العربية بشكلٍ أكثر حدة، وكافحت سوريا عبر عدد من الانقلابات العسكرية، التي انتهت بوصول حافظ الأسد وجماعته العلَوِيّة إلى السلطة(٦). كما حصلت الجماعات المسلحة الفلسطينية على مكانةٍ جديدة، متخطيةً جدول أعمال عبد الناصر فيما يخص الشأن العربي الشامل والذي فقد مصداقيته(٧). أعلن رؤساء الدول العربية اللاءات الثلاث في مؤتمر الخرطوم في سبتمبر/أيلول ١٩٦٧ – لا سلام مع إسرائيل، لا اعتراف بإسرائيل، ولا تفاوض مع إسرائيل – ولكن هذا القرار وضع قناعًا على إحساسهم العميق بالعجز وارتباكهم حول الخطوة التالية.

شاهد المثقفون آثار الحرب في شعورٍ بالصدمة، وفسروا معضلتهم الخاصة على الفور وبإصرارٍ من خلال عدسة مسرحية ***هاملت*** في اندفاعهم للعثور على مرجعيات لما حدث. علقت الناقدة المسرحية نهاد صليحة بعد ذلك بستة وثلاثين عامًا قائلة:

> أعتقد أن عبارتيْ [هاملت] "يااللكيد اللعين أن أكون أنا الذي وُلدت لأصلح منه اضطرابه" و"الزمن مضطرب" لمستا وترًا حساسًا لدى كل مثقفي الستينيات بعد الخامس من يونيو/حزيران الرهيب... أعتقد أنه [مناسب] بصورة جيدة كاستعارةٍ لإحساسهم بالعجز، والخيانة، الخراب الروحي والتفكك النفسي(٨).

بدلت حرب يونيو/حزيران مفردات وأهداف الدراما العربية، وسجل العديد من الكتاب السوريين والمصريين إحساسهم بالغضب حيال كذب

حكوماتهم عليهم بعد الإذلال العسكري على أيدي الإسرائيليين، وكان الافتقار إلى الانفتاح الديموقراطي سببًا رئيسيًا للأداء العسكريّ التعس للدول العربية. تذكر كثيرون التأكيدات المفرطة بأن النصر كان وشيكًا بعد فترة طويلة من خسارة المعارك الحاسمة(٩). وحتى بالنسبة للذين دافعوا عن النظام لوقت طويل، كانت الهزيمة دليلا صارخًا على أن حكومات كل من مصر وسوريا قد توقفت عن التواصل مع مواطنيها، فلم تقل هذه الحكومات الحقيقة ولم ترغب في سماعها، فماذا كانت الجدوى من إرسال رسائل رمزية لطيفة لها؟

وبعيدًا عن إسكات صنّاع الدراما العرب أو التسبب في "كارثة" فنية، كما كان يحلو ادعاء ذلك أحيانا، منحت الهزيمة الكُتاب العرب مهمةً ورخصةً جديدة للإفصاح عما في أذهانهم، ففي سوريا، أغضبت الهزيمة وحفزت جيلا من الشعراء والكُتاب المسرحيين(١٠). وفي مصر، استغل المخرجون (وصُناع الدراما إلى درجة ما) استعداد الحكومة الجديد لتشجيع أعمال مدروسة، ونقدية(١١). وفي نقدهم لافتقار حكوماتهم إلى الصراحة، أسقط الشعراء والكُتاب المسرحيون أخيرًا أقنعتهم المجازية،(١٢) حيث فقدَ العديد الأمل في حكوماتهم بالكلية، وبدأوا في الحديث إلى الجماهير بشكل مباشر، ولسنوات قليلة، لم تفعل حكوماتهم المستضعفة شيئًا لإيقافهم.

"بمنطق الطبل والربابة"

دعوني أستدعي ثلاثة أمثلة غير هاملتية لتوضيح المزاج الفني لما بعد ١٩٦٧ وما بعد ١٩٧٠. المثال الأول هو قصيدةٌ طويلة جرى اقتباسها بكثرة، وهي قصيدة ***هوامش على دفتر النكسة***، للشاعر السوري نزار قباني (١٩٢٣-٩٨). وفي حياته، كان قباني "أكثر الشعراء شعبيةً في العالم العربي حتى الآن"(١٣)، وكان معروفًا بقصائده الغنائية التي تدور حول الحب ومنتقدًا

لكونه شاعرًا "بورجوازيًا"، ولكنه عدّل من أسلوبه في عام ١٩٦٧ وبدأ في التصدي لموضوعات سياسية بشكلٍ صريح، فقد كتب قباني بشكلٍ مباشر في قصيدة ***هوامش*** عن أصول الهزيمة في السياسات المحلية، والتي اعتبرتها الناقدة الشعرية سلمى خضرا جيوسي "القصيدة الأشد غضبًا في اللغة العربية المعاصرة"[١٤]. وشهد الزائر الباكستاني البريطاني طارق علي على "التأثير الانفجاري" للقصيدة في مصر، والأردن، وسوريا والمناطق الفلسطينية في صيف عام ١٩٦٧، ويتذكر أن المقطع رقم ١٧، "على وجه التحديد أثار غضب كَتَبَة الدولة والشرطة السرية في كل عاصمة عربية ولكنه كان يُتلى ويُغنى عبر العالم العربي"،[١٥] فقد ناشد وتهكم قائلا:

لو أحدٌ يمنحني الأمان..

لو كنتُ أستطيع أن أقابل السلطان

قلتُ له: يا سيدي السلطان

كلابُك المفترساتُ مزقتْ ردائي

ومخبروكَ دائمًا ورائي..

عيونهم ورائي..

أنوفهم ورائي..

أقدامهم ورائي..

كالقدر المحتوم، كالقضاء

يستجوبون زوجتي

ويكتبون عندهم

أسماء أصدقائي

يا حضرة السلطان

لأنني اقتربتُ من أسوارك الصماءِ

لأنني..

حاولت أن أكشف عن حزني.. وعن بلائي

ضُربتُ بالحذاءِ

أرغمني جُندكَ أن آكل من حذائي

يا سيدي..

يا سيدي السلطان

لقد خسرتَ الحرب مرتين

لأن نصف شعبنا.. ليس له لسان

ما قيمةُ الشعبِ الذي ليس له لسان؟

لأن نصفَ شعبنا..

محاصَرٌ كالنمل والجرذان..

في داخل الجدران

لو أحدٌ يمنحني الأمان

من عسكر السلطان..

قلتُ له: لقد خسرتَ الحربَ مرتين..

لأنك انفصلتَ عن قضية الإنسان[١٦].

لم تهدف قصيدة قباني حقيقةً إلى تشجيع إصلاحٍ حكوميّ، ولم تسعَ إلى الوصول إلى أذن "السلطان" على الإطلاق، وذلك على عكس مظهرها الخارجيّ. بدلا من ذلك، توجهت بالخطاب إلى مواطنيه، مهاجمةً بمرارة ما أسماه قباني بثقافتهم المشتركة المُحبة للشعر والكلام الفارغ. وكان النقد في جزءٍ منه تبريرًا لخدمة مصالح ذاتية: فالثقافة العربية ثريةٌ جدًّا ومركّبة بالنسبة لمهامٍ آلية مثل كسب الحروب. ومع هذا، يبقى إحباط الشاعر حقيقيًّا:

إذا خسرنا الحرب لا غرابَه

لأننا ندخلها

بكل ما يملك الشرقيُّ من مواهب الخطابه

بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

لأننا ندخلها..

بمنطق الطبل والربابة(١٧)

ولاحقًا، في مقطعٍ لاذع (وهو للمفارقة مقطعٌ موسيقيّ):

بالناي والمزمار

لا يحدث انتصار(١٨).

لا تفقد قصيدة نزار الأمل في النهاية، على أي حال، ولكنها تخاطب الجيل القادم، حيث لا تزال النبرة متناقضة في غضب – شاعرٌ يدين الشعر، حكيمٌ راشدٌ (كان نزار وقتها في الرابعة والأربعين من عمره) يطلب من الشباب ألا يستمعوا إلى كبارهم، ومع هذا تختتم القصيدة كالتالي:

يا أيها الأطفال..

من المحيطِ إلى الخليجِ، أنتم سنابلُ الآمال
وأنتم الجيلُ الذي سيكسر الأغلال
ويقتلُ الأفيون في رؤوسنا..
ويقتلُ الخيال..
يا أيها الأطفال أنتم – بعد – طيبون
وطاهرون، كالندى والثلج، طاهرون
لا تقرؤوا عن جيلنا المهزوم يا أطفال
فنحن خائبون..
ونحن مثل قشرةِ البطيخ، تافهون
ونحن منخورون.. منخورون.. كالنعال
لا تقرؤوا أخبارنا
لا تقتفوا آثارنا
لا تقبلوا أفكارنا
فنحن جيل القيء، والزُّهريّ، والسعال
ونحن جيل الدجلِ، والرقص على الحبال
يا أيها الأطفال:
يا مطر الربيع.. يا سنابل الآمال
أنتم بذور الخصبِ في حياتنا العقيمة
وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة[١٩]..

ورغم كل تشاؤمه فيما يتعلق بالكلمات، يستمر راوي نزار الشعريّ في الحكي، حيث لم يُفقد كل شيء بعد، فلا يزال لدى الجيل القادم مهمة يمكن أن يقوم بها بشكلٍ مفيد.

الجمهور يقاتل مرةً أخرى

مثالٌ ثانٍ عن كتابات ما بعد ١٩٦٧، أيضًا من سوريا، يساعد في بلورة ما الذي يعنيه بالنسبة للكتّاب الشباب أن "تهزم الهزيمة". كان الكاتب المسرحي القادم من دمشق سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧) في السادسة والعشرين من عمره في ١٩٦٧، وبعد تخرجه في كلية الآداب جامعة القاهرة، كتب عدة مسرحيات قصيرة بحلول ١٩٦٧، ولكن حرب يونيو/حزيران أطلقت عقدًا كاملا من الإبداع المتواصل، فعُرِض أول أعماله المهمة ***حفلة سمر من أجل خمسة حزيران*** في دمشق وبيروت في عام ١٩٦٨[٢٠]. كانت المسرحية "جلجلة قوية في الأوساط المسرحية" بأسلوبها ورسالتها[٢١]. وكتب الروائي عبد الرحمن منيف في مقدمة للأعمال الكاملة لسعد الله ونوس، بعنوان "الطفل الذي رأى الإمبراطور عاريًا"، أن مسرحية ***حفلة سمر من أجل خمسة حزيران*** "كانت المرة الأولى التي يتصدى فيها مسرحيٌّ عربيّ، في مثل ذلك الوقت الصعب، إلى مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعريها... كانت الضرورةُ تقتضي أن يوجد أحد، مثل ذلك الطفل الذي أشار للملك وقال إنه عارٍ... وكان سعد الله ونوس ذلك الطفل الذي قال"[٢٢]. يعد نقد ونوس الاشتراكيّ والعربيّ القوميّ لحكومة سوريا ومجتمعها مُحرِّضًا بما فيه الكفاية،[٢٣] وعلى أي حال، كانت الطريقة التي قامت بها مسرحيته بصياغة وتشكيل عملية المشاركة السياسية، أكثر لفتًا للنظر من هذا النقد، فقد اخترقت المسرحية (التي حملت عنوانًا فرعيًّا

"يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون") الحائط الرابع، وبدلا من التمثيل العادي، والمَشاهد، وفترات الاستراحة وما إلى ذلك، تكوَّن العرض من نقاشٍ دراميٍّ شارح عن كيفية كتابة مسرحية عن حرب الخامس من يونيو/حزيران. وتضمن هذا الحوار مُخرجًا مسرحيًّا، وكاتبًا مسرحيًّا، وبعض المواطنين السوريين العاديين الذين يشاركون بذكرياتهم عن الأحداث على خشبة المسرح ومن مقاعدهم بين الجمهور.

لابد أن جمهور المسرح في بيروت وسوريا قد شعروا بالارتباك لأنهم لم يكونوا قادرين على قراءة النص مقدمًا كما نستطيع نحن الآن، فقد كان الممثلون مزروعين بينهم ويقفزون ويصرخون في الواقفين على خشبة المسرح، ويصبح صف من "الرسميين" الجالسين في الصف الأول متوترين بشكلٍ واضح؛ فـ "الشرطة" مُرابطةٌ داخل وخارج المسرح، تُغلق الأبواب وتبدأ في تدوين الأسماء، وفي وقتٍ قصير يستطيع المشاهدون التفرقة عن يقين بين المتفرجين الحقيقيين وأعضاء فريق التمثيل المزروعين بينهم[٢٤]. وإذا كان هذا العرض يبدو مُربِكًا بالنسبة للجمهور في أيّ مكان في العالم (حتى لو كان في وقتنا الحاضر)، فلا بد أن جمهور دمشق الأصلي قد وجده مرعبًا. فبدلا من هدم الجدار الرابع لاختراق الوهم المسرحي، *خلق* ونوس لجمهوره وهمًا وقتيًّا مسرحيًّا بالمشاركة في نقاشٍ سياسيٍّ عام وحقيقيّ. (في نهاية العرض، ولزيادة الواقعية، "أُلغي" العرض وأُخذ المتفرجون إلى الخارج "لإلقاء القبض عليهم").

أعطى ذلك التشكيل الاستثنائيّ للجمهور درسًا في المشاركة الفعالة في علم التربية المدنية، فبدلا من مجرد نقد النظام، قدمت المسرحية بديلا ملموسًا، فقد علَّم الممثلون الجمهورَ كيف يتصرفون في حوارٍ سياسيّ. لا يوجد جمهورٌ متجانسٌ هنا ("الشعب"، صيغة المفرد) فقد مثلت هذه

الأصوات المقاطعة نشازًا مكونًا من وجهات النظر، والاهتمامات، وبرامج العمل، وحكوا قصصًا، وتجادلوا، وجاءوا بأمثلة وحقائق جديدة لدعم وجهات نظرهم، واختلفوا حول ما إذا كان يجب عليهم أن يسمحوا لأناسٍ متنوعين أن يعبِّروا عن وجهات نظر معارضة لهم أم لا. وكان المشترك بينهم هو رفضهم للصمت، إما بإطلاق الشعارات الوهمية أو بعرضٍ فولكلوريٍّ جاهز استدعاه المخرج المسرحي في يأس، وبدلا من أن يرفعوا شعارات الوحدة، كانوا جميعًا مهتمين بسماع تجارب الآخرين الحقيقية عن الحرب.

انطلق جيلٌ جديد من الكُتاب المسرحيين، وقد ألهمهم مثال ونوس، في عرض أعمالهم في قاعات كبرى واحدًا في كل مرة، لبناء روح المشاركة التي وجدوا أن مجتمعاتهم تفتقر إليها. ومثل ونوس، أقرَّ هؤلاء الكُتاب اعتقادَ بريخت الجوهري بأن المسرح يجب أن يعلِّم جمهوره، (واقتربوا أيضًا بشكل كثيف من تقنيات بريخت، ولا سيما استخدام "أنواع" الشخصيات بدلا من الشخصيات المتكاملة)[٢٥]. وأضفى المخرجون والممثلون، أيضًا، تفسيرات وقتية على المسرحيات الكلاسيكية التي عرضوها على المسرح، وهي تفسيراتٌ نزعتْ التركيز عن التطور النفسي للشخصيات وشدَّدتْ على دور قوَى التاريخ. وللمرة الأولى، سرت هذه النزعة على عروضٍ مسرحية لأعمال شكسبير أيضًا.

"كنتَ أبانا"

حتى الآن قمتُ بوضع مخطط لدراسة أصول هاملت البطل العربي من ثلاثة أجزاء: طموحات ما بعد الاستعمار في الوصول لثقافة عالية ذات مستوى عالمي، ومشكال منتصف الستينيات المكون من مصادر ونماذج متعددة (ولاسيما فيلم كوزنتسيف)، والصدمة المحفزة الناتجة عن

هزيمة ١٩٦٧. وعلى أي حال، فهذه القصة غير مكتملة: لم ينشأ هاملت الشهيد السياسيّ من الآثار المباشرة لحرب يونيو/حزيران، فعلى حد علمي، لم تُعرض أول معالجة سياسية عربية لمسرحية ***هاملت*** حتى ١٩٧١، أي بعد الحرب بأكثر من ثلاث سنوات، فما كان يجب أن يحدث أولا، كما أعتقد، هو موت جمال عبد الناصر.

توفي جمال عبد الناصر في الثامن والعشرين من سبتمبر/أيلول في ١٩٧٠، وكان فقط في الثانية والخمسين من عمره. ورغم أن مشاكله الصحية كانت معروفة، فقد أُلقي اللوم بشأن الأزمة القلبية القاتلة على التوتر الناتج عن الأحداث الأخيرة، وخاصةً فشل محادثات السلام التي عقدها في القاهرة لمحاولة وقف حرب "سبتمبر/أيلول الأسود" الأهلية بين منظمة التحرير الفلسطينية وقوات الملك حسين في الأردن، لقد قيل إن القتال بين العرب، فطر قلب عبد الناصر(٢٦).

بحثتُ الرابطة العاطفية التي صنعها عبد الناصر بين المصريين والعرب في الفصل الثاني، ولكن من الصعب وصف تأثير موته وجنازته. فالجموع التي دُفِعَ بها إلى الشوارع تتوسل إليه كي لا يتنحى في التاسع من يونيو/حزيران عام ١٩٦٧، تدفقت إلى الخارج مرة أخرى، حيث شارك عددٌ يُقدر بخمسة ملايين مُشيِّع في موكب جنازته، وهو أحد المواكب الأكبر في التاريخ، وشوهد رؤساءُ الدول ومذيعو التليفزيونات الأجنبية وهم ينتحبون، وأوردت الـ بي بي سي أن "عشرات" من المصريين "ضُربوا وسحقوا حتى الموت" أثناء اندفاع الحشود إلى الأمام بعفوية في محاولة لحمل جثمان زعيمهم المتوفي(٢٧).

وبعد أن هدأت فجيعتهم، عرف العرب في المنطقة بأكملها، وليس فقط المصريون، أن عصرًا قد انتهى، فقد وضع موت عبد الناصر نهاية لحلم

الوحدة العربية بشكلٍ أكبر مما فعلته هزيمة ١٩٦٧، أحدث الفقد – مثل فقد هاملت لوالده – معضلةً: كان قبول الواقع الجديد خيانةً ولكن رفضه كان أمرًا غير عمليّ. وكما حدث في مسرحية ***هاملت***، تسببت وفاة القائد في الشعور بالذنب والشك في الذات كما تسببت في الحزن. واحتلت الأسئلة محل اليقينيَّات، وفقدت "العروبة" برهانها الذاتي: هل كان استخدام الكلمة له معنى؟ بدلا منها بدأت عبارة "إلى أين" في الظهور بشكلٍ متكرر في المناقشات العربية السياسية والثقافية.

مرة أخرى كانت قصيدة نزار قباني، الشاعر السوري الذي فجرت قصيدته ***هوامش على دفتر النكسة*** الغضب ضد عبد الناصر وزعماء عرب آخرين، هي التي عبرت عن المزاج العام. أعفى نزار الزعيم العظيم من كل اللوم عن إخفاقاته في قصيدة فورية شهيرة، بدلا من ذلك كان العرب هم الذين لا يستحقون، فقد كان اقتتالهم الأنانيّ فيما بينهم هو الذي منع عبد الناصر من تنفيذ برنامج عمله البطوليّ. عقد نزار مقارنة بين عبد الناصر وأنبياء (اليهودية المسيحية و) الإسلام، موسى وعيسى ومحمد وشهيد الشيعة الحسين بن علي، فقد تصورهم جميعًا وقد خانهم أتباعهم، مُركِّزًا على حادثة العجل الذهبيّ، وصلب المسيح، والشقاق الذي ظهر مبكرًا في المجتمع المسلم. صورت القصيدة عبد الناصر باعتباره حاميًا أبويًّا والعرب باعتبارهم أطفالا خائنين، وذلك بإيقاعٍ قاسٍ وغنيٍّ بضمير المتكلم "نحن" وضمير المخاطَب "أنت":

قتلناك.. يا حبنا وهوانا

وكنت الصديق، وكنت الصدوق.. وكنتَ أبانا

وحين غسلنا يدينا.. اكتشفنا بأنَّا قتلنا مُنانا

وأن دماءك فوق الوسادة.. كانت دمانا[٢٨].

يقترب السطر الافتتاحي في القصيدة - "قتلناك يا آخر الأنبياء" - من التجديف. ورغم صياغتها بلغة توحيدية نبوية بدلا من استخدام الأساطير الإغريقية (راجع "هيبريون إذا قورن بساتير"[٢٩]) [هيبريون إله الشمس وساتير كائن أسطوري شديد المجون والشبق له ساقا تيس ونصفه الأعلى إنسان -م]، فالصيغة العاطفية تستعيد قول هاملت: "بعدك/ كل الملوك رماد"، ومثل هاملت في الفصل الأول يبدل المتكم في قصيدة نزار بين السخرية المركبة واليأس الواضح، ويستنكر النفاق في قوله ("وهذا يُريق الدموع عليك/ وخنجره، تحت ثوب الحداد")، معظمًا فضائل الأب الراحل إلى درجة مقارنتها بالإله، ويتهم بالخيانة هؤلاء، الذين يشبهون جيرترود، في فشلهم في التعرف على تفوق الأب، ويدعم اتهامٌ بالقتل (وهو اتهامٌ صحيح في حالة هاملت) كل هذه الادعاءات[٣٠]:

قتلناكَ نحنُ بكلتا يديْنا وقلنا المنيَّة

لماذا قبلتَ المجيء إلينا؟ فمثلكَ كان كثيرًا علينا

سقيناكَ سم العروبة حتى شبعتْ

رميناك في نار عمَّانَ حتى احترقتْ[٣١]

أريناك غدرَ العروبة حتى كفرتْ

لماذا ظهرتَ بأرض النفاق

لماذا ظهرتْ

فنحن شعوبٌ من الجاهلية[٣٢]

ونحن التقلُّب.. نحن التذبذب.. والباطنية

نبايع أربابنا في الصباح.. ونأكلهم حين تأتي العشيَّة[٣٣]

تشبه كثيرٌ من صور نزار صور هاملت، فهو يربط الأكل الوحشيّ بالتقلُّب، اقتُبس البيتان الأخيران للتعبير بالضبط عن المقارنة الساخرة في بَيْتَيْ هاملت "اللحوم التي شويت لأجل الجنازة/ قُدِّمت باردةً على موائد العُرس"،(٣٤) كما أنه يقارن "قوة وكبرياء" الزعيم الراحل بالبهرجة الكاذبة للأنظمة التي خلَفَتْه، حتى إنه ينسب للزعيم المتوفي قوى نبوية لاستنباط اللغة، في نسخة حديثة من ادعاء هاملت الذي طوعه من الإنجيل: "لو خطب في الصخر، وقد جمع بين شكله وبين قضيته، لدبت فيه المشاعر"(٣٥):

أبا خالد(٣٦) .. يا قصيدة شعر.. تقالُ فيخضرُّ منها المداد

إلى أين؟ يا فارس الحلم تمضي

وما الشوط، حين يموت الجواد؟

إلى أين؟ كل الأساطير ماتت

بموتك.. وانتحرت شهرزاد

وراء الجنازة(٣٧).

أنا لا أشير بأن نزار وضع مسرحية ***هاملت*** في ذهنه، بل على العكس، ساعدت نبرته وتشبيهاته على توضيح لماذا وكيف رددت مسرحية ***هاملت*** أصداء خاصة بالنسبة للجمهور العربي بعد موت عبد الناصر. قدمت مسرحية شكسبير لغةً جليلة للتعبير عن الشعور بالحيرة والذنب الذي ساد بدايات السبعينيات بشكلٍ معروف جيدًا بالفعل ومتاحٍ على نطاقٍ واسع في النسخ المُسَيَّسة للكتلة الشرقية. وبالتماثل مع هاملت وتمثيل عبد الناصر الراحل في صورة شبح والد هاملت، كان بإمكان المثقفين العرب أن "يلعبوا دورًا في مسرحية" حدادهم (بالمعنى الذي عرف به والتر بنيامين ***Walter Benjamin*** المأساة ***Trauerspiel***(٣٨)) ، معيدين رسم تاريخهم الحديث المُهين في سطورٍ مأساوية واضحة.

شهداء في سبيل العدل: "سجلات مجردة ومختصرة" عن السبعينيات

"محارب [صبحي] الثوريّ، شرسٌ ونقيّ"

كانت مسرحية ***هاملت*** لـمحمد صبحي، وهي أول معالجة سنأخذها في الاعتبار في فترة السبعينيات، في جزء منها طقسًا للحداد، وفي جزء آخر حكاية بطولية متهورة(٣٩). أخرج صبحي (ولد عام ١٩٤٨) مسرحية ***هاملت*** لأول مرة مع فرقةٍ من الهواة في عام ١٩٧١، بينما كان ولا يزال طالبًا في المعهد العالي للفنون المسرحية المؤسس حديثًا في الجيزة. (يتذكر صبحي: "وقتها كانت الأكاديمية في وسط أرض زراعية، وكان هناك فلاحون بين الجمهور، ونساء يرضعن صغارهن. فيما بعد شاهدتُ أطفالا صغارًا يتبارزون ويقتبسون كلمات هاملت للشبح")،(٤٠) ثم أعاد صبحي تمثيلها على المسرح بصحبة فرقته الخاصة ١٩٧٥. وصنعتْ العروض المعاد إحياؤها في أواخر السبعينيات عبورًا ناجحًا من المسرح الذي أسسته الدولة إلى المسرح التجاري، انتقالا من مسرح ستوديو الفن (١٩٧٧) إلى مسرح الجلاء وهو مسرح للقطاع الخاص بالقاهرة (١٩٧٨). وللمفاجأة، ولدهشة النقاد، اجتذب عرض صبحي جمهورًا أكبر من المسرحية الغنائية الهزيلة ***حدثَ في شارع الهرم***، التي جرى عرضها قبل ذلك بعدة أشهر(٤١).

فوجئ بعض النقاد بأن جمهور المسرح التجاري جلسوا في أماكنهم وأبدوا اهتمامهم بالعرض، وكتب الناقد نسيم مجلي مقالة نقدية متحمسة عن عرض ١٩٧٨:

> فلا يكاد عرض مسرحية ***هاملت*** يبدأ بهذا المشهد الجنائزيّ الوقور، حتى يسود الصالة نوعٌ من الترقب والصمت، وتنفتح الآذان والعيون ترهف السمع والبصر وتتابع في احتشام ووقار حتى يخيَّل إليك أنك تجلس في

معبدٍ مقدَّس روّاده من المتـصوِّفة المخمـورين بـروح التوحيد، وتظل هكذا حتى اللحظـة الأخيـرة إذ يختـتم العرض بنفس المشهد[٤٢].

لم يحمل عرض صبحي إشارة صريحة للسياسات العربية المعاصرة، فمن الناحية الجمالية، كان عرضًا محافظًا: أزياء مزخرفة في هيئة صـدرة وبنطلون ضيق، وموسيقى كلاسيكية أوروبية، كما كانت اللغة مثقلةً بالألفاظ المهجورة؛ فبدلا من استخدام أحدث ترجمات شكسبير المتاحة، أبدع صبحي صورة دقيقة مجمَّعة من ثلاث نسخ، معتمـدًا بـشكل كبيـر علـى الـنص المزخرف لخليل مطران الصادر ١٩١٨[٤٣]. واسـتعارت المـسرحية مـن السينما من الناحيتين البنائية والبصرية، وأخذت من فيلم لـورانس أوليفييـه النفسيّ ***هاملت*** (١٩٤٨) بنفس القدر الذي أخذتـه مـن فـيلم جريجـوري كوزنتسيف السياسي (١٩٦٤)، الذي ادعى صبحي أنه شاهده سـبع عـشرة مرة،[٤٤] ومع هذا فأنا أعتقد أن جاذبية المسرحية الكبيرة ترجع في جزء منها إلى صداها "الثوري" المريح. وأعاد صبحي كتابة مأساة أوليفييه عن العجـز النفسي، معيدًا صيـاغة كل من النص والدور، ليصبح سيرةً بسيطة للشهداء أو مسرحية عاطفية، وربما مثَّل أميره أول وأنقى تجسيد لهاملت البطل العربي.

كان مشهد الافتتاح هو أكثر ما يتذكره النقاد من عرض صبحي، وأكثر ما يفاجئ مشاهدي مسرحيته المصوَّرة اليوم: جنازة هاملـت، حيـث يرقـد صبحي الذي يلعب دور هاملت ميتًا على أرضية مبلطة بالأبيض والأسـود؛ والجثث الأخرى من الفصل الخامس مبعثرة على الأرض أيضًا، وهوراشيو ينطق السطور الأولى: "الآن سكت قلبٌ نبيل مات أميري الـشاب هاملـت، طاب مساؤك يا أميري الحبيب"،[٤٥] ثم أعطى هوراشيو (وليس فورتينبراس، في نص شكسبير) الأمر بإقامة جنازةٍ عسكرية، وفي صمت، يغطون جثـة

هاملت بقماش أحمر، ويسحبون سيوفهم حسب المراسم، ثم يسيرون في بطءٍ مبالغٍ فيه على خشبة المسرح، وتنتهي أمنية هوراشيو "لتحمل الملائكة روحك إلى السماء يا هاملت"،[٤٦] بصوت ضربات الطبل الافتتاحية لـ ***كارمينا بورانا*** *Carmina Burana* معزوفة كارل أورف *Carl Orff*. وعلى وقع الموسيقى، يترنم صوت هوراشيو المُسَجّل بخليطٍ من أبياته ومن أبيات هاملت، أُعيد كلٌ منها عدة مرات باختلافات طفيفة، هذا التكرار ليس وسيلة ما بعد حداثية لجذب الانتباه إلى تعددية الترجمات التي استُخدِمت؛ على العكس، فهي تبرز موت هاملت المأساوي وحزن هوراشيو بتراكمٍ متنوع مثير للإعجاب من تحايا المساء والوداع. من هنا فصاعدًا، تستخدم عادة هاملت وهي تكراره الثلاثي للسطور المهمة[٤٧] في سبيل إحداث التأثير الميلودرامي بشكلٍ مبالغٍ فيه:

> هاهو قلبٌ نبيلٌ قد توقف، طاب مساؤك يا أميري الحبيب، طاب مساؤك، وحملتك إلى راحتك الأبدية أسرابٌ من الملائكة يرتلون، وداعًا يا أميري، (*يكرر هذه السطور أربع مرات، بتنويعات مختلفة*)[٤٨] أعطوني إنسانًا ليس عبدًا لشهوته وضعوه في قلبي، في القلب من قلبي، كما وضعتك أنت. (*وقفة*). الموت رقاد، رقاد، رقاد. (*تتصاعد الموسيقى، ويستمر موكب الجنازة في عبور خشبة المسرح حتى يخرج من جهة اليسار*)[٤٩].

تُفتتح مسرحية ***هاملت*** لشكسبير بسؤال شهير: "من هناك؟" وهكذا تفعل جميع الترجمات العربية التي اعتمد عليها صبحي: وهي ترجمات مطران، وجبرا، وعبد القادر القط (١٩٧١)[٥٠]. ولكن افتتاح مسرحية صبحي قدم إجابة، منبهًا المشاهدين إلى الموضوعات الرئيسية للقصة التي سيرويها كما

يتركهم في حالة استرخاء لتوقع الموت الذي سبق الإخبار عنه. خلق صبحي جوًّا من الحزن الشعائري باستعارته وتمديده للمحات الصمت المختصرة في جنازة هاملت التي افتتحت فيلم أوليفييه، ومثل التمهيد الموسيقي للأوبرا، أوضح ذلك المفتتح أن مسرحية ***هاملت*** لصبحي لن تكون مسرحيةً قائمة على التشويق، بدلا من ذلك، سوف يستمر التناغم العاطفي لمشهد الجنازة في ترديد أصدائه لبقية الفصل.

ويعطي صبحي أبيات فورتنبراس لهوراشيو كما فعل مطران وأوليفييه، وهذا يزيل المنظور المتناقضِ للغازي الغريب عن التدمير الذاتي الذي لحق بإمبراطورية الدانمارك؛ فقد نُطق تكريم هوراشيو لطبيعة هاملت "الأكثر ملكيةً" وتعليماته الأخيرة بإقامة جنازة عسكرية وسُمع بدون سخرية. كما يُقصي استمرارُ حذف فورتنبراس (وتهديده للدانمارك) خلال المسرحية السياسةَ الدولية بالكلية، وحُذف أيضًا دور السفراء فولتماند وكورنيليوس، مع المشهد الرابع بالفصل الرابع. سوّى مثل هذا التعديل (الذي سار على نهج أوليفييه) بعض الأمور التي يجدها القراء والجمهور مزْعجةً في مسرحية شكسبير: افتتاحيتها الغامضة، وسياساتها المبهمة، وخاتمتها غير المنطقية.

ولكن حتى هذه الصياغة لم تكن كافية بالنسبة لصبحي. فقبل أن يبدأ الفصل، أسندَ صبحي لهوراشيو دور الراوي، ويتحدث هوراشيو (مرة أخرى بالصوت المسجل على الطريقة السينمائية) في مونولوج طويل كما لو كان مستغرقًا في التفكير مع نفسه:

> كيف أصف ذلك اليوم؟ السماء ملبدةٌ بالغيوم، الناس في صمت، العيون باهتة، الشفاه وقد تساقطت عليها قطرات الدموع، الأجراسُ تدقُّ من بعيد تحمل في دقاتها النبأ الفاجع، (تنهيدة عميقة) الملك الجليل هاملت الأكبر مات.

بحثتُ عن الأمير هاملت ابنه الصغير لأذهب معه إلى الدانمارك لأحضر جنازة أبيه، ولكنه سبقني. وعندما وصلتُ إلى هنا في الدانمارك، لم أجد الجنازة، ولا مراسيم الحداد، إنما رأيت كلاوديوس عمَّ الأمير وقد أصبح ملكًا على العرش، وتزوج الملكة امرأة أخيه الراحل. من هنا تبدأ المأساة التي انتهت بموت أميري الشاب هاملت، ولم يبق إلا أنا هوراشيو، وحيدًا، ضائعًا. عليَّ أن أصحح للناس وأحكي لهم خبر كل الوقائع التي جرت بما فيها جرائم من الشهوة والدم والشذوذ، والمذابح العارضة، والموت المرسوم بالقَدَرِ والقهر.

يقدم مونولوج هوراشيو الداخليّ بعض الشرح لذلك العدد القليل من الجمهور الذي لا يتذكر القصة، ولم تفاجئ وظيفة الراوي الجمهور العربي، فالبعض من مرتادي المسرح قد شاهد أو سمع عن "مسرحيات الذاكرة" الغربية مثل مسرحية ***الوحوش الزجاجية*** ***The Glass Menagerie*** لـ تينيسي وليامز *Tennessee Williams*(٥١). وعند مستوى أعمق من الرفاهية الثقافية، ربما يكون بعض الجمهور قد شاهد رواة القصص في المقاهي أو أشكال المسرحية داخل المسرحية، التي ألهمتها مجموعاتٌ من القصص التي صيغت بشكل عربيّ مثل ***كليلة ودمنة*** وخاصةً ***ألف ليلة وليلة***. وبالفعل، كان توفيق الحكيم قد اقترح في كتابه ***قالبنا المسرحي*** الصادر في عام ١٩٦٧ أن الراوي والراوية يجب أن يرسِّخ شكلا عربيًا بصورةٍ أصيلة في المسرح(٥٢).

على كل حال، استخدم صبحي أداة الراوي بشكلٍ أساسيّ ليعيد صياغة مسرحية ***هاملت*** باعتبارها سيرةً للقديسين، فقد حوّلت خطبة هوراشيو كل الدراما التالية إلى فلاش باك، مشاركًا الجمهور في وجهة نظره المخلصة

والمؤيدة لهاملت. كما جهز صبحي المشاهد بالحد الأقصى من العناصر المثيرة للتعاطف: أجراسٌ تَقرع، ووجوهٌ مخضبةٌ بالدموع[٥٣]. تتزلق نهاية المونولوج إلى كلمات ترجمة عبد القادر القط، ولكن حتى هنا، يعدّل صبحي النص بدقة متناهية ليدعم قراءته[٥٤]. يَعِدُ هوراشيو بأن يحكي "قصة" هاملت مستخدمًا كلمة "خبر"، والتي عادة ما تشير إلى قصص حياة الأنبياء والقديسين. (فيما بعد يسميها "سيرة"، وهي الكلمة المستخدمة لعرض سيرة حياة النبي محمد). ولم يترك صبحي أي إشارة للمصادفة، مقتطعًا أبيات هوراشيو عن "أحكامٍ وليدة الصدف، ومجازر عفوية"، و"أغراضٍ أسيء فهمها، حلت برؤوس مبتكريها"،[٥٥] حتى إنه عدل ترجمة "بالمكر والضرورة"، مغيرًا ترجمة عبد القادر القط "*الغدر والقهر*" إلى "*القدر والقهر*"،[٥٦] لم يحسِّن صبحي الجناس فحسب بتبديله حرفًا واحدًا فقط ولكنه استبدل الغدْر بالقَدَر.

تضرب هذه التلاعبات النصيّة – استخدام خطبة من الفصل الخامس كتمهيد للمسرحية، حذف مشاهديها، إضافة مونولوج في سياقه الصحيح، الجمع بين ترجماتٍ مختلفة، اقتطاع عدة سطور، وتعديلٌ صغير على مستوى الكلمة الواحدة – مثالا لاستراتيجية التعديل التي يتبعها صبحي طوال المسرحية. قيل إن الأديب المصري عبد القادر القط (١٩١٦-٢٠٠٢)، الوحيد من المترجمين الثلاثة المنسوب إليهم الفضل في الترجمات المستخدمة الذي استطاع مشاهدة العرض، قد تشاجر مع صبحي بسبب "عبث [ـه] بالنص"[٥٧]. ولكن اختيارات صبحي كانت إضافاتٍ جعلت قراءة مسرحية ***هاملت*** أكثر اتساقًا: فقد أزالت الاحتمالات، مستبدلةً إياها بمأساوية ساخرة قطعية. كتب الناقد نسيم مجلي: "لقد توارى جانب التفكير والتأمّل في شخصيته وغلب عليه جانب التدبير والفعل حتى بدا مناضلا ثوريًا شديد النقاء والحدَّة يبحث عن العدل والحرية بنزاهة وشرف"[٥٨].

لأنه كان واثقًا أنَّ لديه (بحسب كلماته) "معاني شكسبير الواضحة".[٥٩] شعر صبحي بالحرية ليحسّن كل نصٍّ شكسبيريّ، معيدًا ترتيب المشاهد ومدمجًا الترجمات سعيًا لإخراج مسرحية *هاملت* مثالية من وجهة نظره. عززت عدة تعديلات كبرى بطولة هاملت حتى حينما كانت تدفع المشاهدين لرؤية الأحداث من منظوره. فمثلا، لم يمنح صبحي الشخصيات الأخرى بخلاف هاملت وهوراشيو أي مناجيات ولكن فقط عددًا قليلا من التعليقات الجانبية، ونقل مناجاة "أكون أو لا أكون" من المشهد الأول بالفصل الثالث إلى مشهد المقابر مباشرة قبل المبارزة (أخبرني صبحي قائلا: "وجدت أن مكان المناجاة المناسب هو بداية الفصل الخامس")، وانتهت الخطبة التي بدأت بإمساك جمجمة يوريك بتكرارٍ مثير فيما يشبه رفع الشعار للسطر "أكون أو لا أكون!"،[٦٠] كما أزال صبحي مشهد اللاعب الذي يحاول فيه كلاوديوس أن يتوب ويفوّت هاملت الفرصة لقتله. ويزيل هذا الاقتطاع الأساس لاتهام هاملت بالتردد، بينما يدمر أي تعاطف محتمل للجمهور مع كلاوديوس[٦١].

وأخيرًا يطيل صبحي مشهد المبارزة لمدة عشرين دقيقة، ويضيف قتالا ثانيًا بالسيف بين هاملت وكلاوديوس، أثر هذا الاختيار، الذي ربما كان مدفوعًا برغبة صبحي في استعراض مهاراته في المبارزة (فقد تمرن على هذه الرياضة لأعوام حتى إنه أعطى دروسًا لآخرين)، على الحبكة، فبدلا من تنفيذ انتقامه على رجلٍ أعزل، يقتل هاملت بسبب الدفاع عن النفس، منهيًا حياة كلاوديوس الذي لانهاية لِحِيَله، ويبقى هاملت منكرًا لذاته حتى النهاية، تاركًا المملكة لهوراشيو، "ابن من عامة الشعب"، ومرة أخرى، يأتي هذا الاختيار مدفوعًا بإحساس صبحي بأنه يعرف هاملت أكثر من شكسبير نفسه، وقد وضح وجهة نظره قائلا (في ٢٠٠٧): "لا أقبل أن يترك هاملت المملكة لفورتنبراس، عدوه وعدو المملكة، فهذا يشبه قول حسني مبارك إذا أشرف

على الموت: حسنًا، يمكن أن تأتي إسرائيل لتحتل بلدي وتحكمه الآن. لا أقبل هذا، هاملت لا يفعل ذلك"[٦٢].

اتبع أداء صبحي أيضًا هذه القــراءة الوطنيــة للشخــصية. اســتخدم الممثلون–المخرجون حول العالم مسرحية *هاملت* كمركبــة للوصــول إلــى النجوم؛ وفعل صبحي ذلك بدون خجل، فــهاملت الذي مثّله شــاب ثــوري أنيق، مثل شي جيفارا في صدرةٍ وبنطلونٍ ضيق، عبَّر عن إلحاحه عن وضع مصر في لحظة خروجها من عهد عبد الناصر الذي تميز بالنــضال ضــد الاستعمار، أو، كما صاغه الناقد جلال عاشور في ذلــك الوقــت "مرحلــة الخروج من معركة التحرير دخولا في معركة التنــوير،[٦٣] فهنــاك علــى الضفة الأخرى من القناة تنتظرنا معركةٌ جديدة هي معركة الحضارة، وتحدٌ جديد لا خيار لنا في مواجهته، فإمــا أن 'نكــون أو لا نكــون' كمــا قــال هاملت!!!"[٦٤]

وكانت هناك لحظاتٌ من الفكاهة بالطبع، فقد أدى عــادل صــقر دور بولونيوس كمهرج كثير الكلام، وليس كجاسوسٍ رئيسيَ شــرير، كمــا قــام روزنكرانتس وجولدنشتيرن بكثير من الأفعال الكوميدية، لعب صبحي نفسه دوره، بفضل سمعته ككوميديَ عبقريَ، للحصول على بعض الضحك أيضًا، وربما كانت أبرز لحظاته في مشهد الدير: حيث يدخل صبحي مرة ثانية كما لو كان سيتأسف على قسوته، ينحني إلى الأسفل ليُنهض أوفيليــا المنتحبــة الساجية على الأرض (والتي لعبت دورها زوجته نيفين رامز)، ويمشي معها على خشبة المسرح، على صوت موســيقى رومانــسية يتزايــد تــدريجيًّا، ويحتضن يدها، ويتهيأ لتقبيلها... وعندها، في لحظة اتسمت بالتهريج، يلقيها أرضًا على نحوٍ مفاجئ، صارخًا: "لا زواج، إلى ديــر!"، ويــشير ضــحك الجمهور، المسموع في شريط الفيديو، إلى التوقعــات الكوميديــة لمرتــادي المسرح عن صبحي كما يشير إلى تعاطفهم غير المشروط مع هاملت[٦٥].

ومع هذا فلم ينتقص تهريج صبحي من جدِّية قضيته، فهو يتجاوب مع الشبح في رهبة، ثم في تصميمٍ ثابت، في مشهد يحاكي مشهد كوزنتسيف، (حيث يتم تجسيد الشبح نفسه كخوذة درعٍ كبيرة الحجم تعرض على الحائط)، وتهدد لحظاته التي تصور وحشيته الغريبة أعداءه: روزنكرانتس وجولدشتيرن، بولونيوس، وخاصة كلاوديوس. وخلال مشهد ***مصيدة الفأر*** يقاطع هاملت المسرحية بداخل المسرحية، حيث يأتي إلى منتصف خشبة المسرح بين كلاوديوس والممثلين ويصرخ بأعلى صوته: "هذا لوكيانوس، ابن أخي الملك، يسمِّمه في حديقة قصره"، فيركض كلاوديوس وجرترود لمغادرة خشبة المسرح، مرتعبين من تهديد هاملت بالقتل أكثر من الرعب الذي سببته المسرحية.

وكما في نسخة كوزنتسيف، من المفروض أن يتعاطف الجمهور مع هاملت طوال المسرحية. ويروي محمود الشتاوي أن إنتاج صبحي استخدم "أدوات مسرحية ملحمية" مستوحاة من مسرح بريخت مثل اللافتات والتعليقات التوضيحية لكسر التتابع الروائي "ووضع تفسيره السياسي للمسرحية في الصدارة"(٦٦). وأنشأ تمهيد صبحي بناءً عاطفيًا أزال عنصر التشويق ولكنه شجع على التعاطف مع البطل الشهيد، فقد أبقى الجمهور مشدودًا بالقوة المغناطيسية لشخصية هاملت، التي يأسرها الحزن، ليأخذها بعيدًا عن نفسها. وباعتبارها مسرحية تتسم بجو الحزن، فإن هاملت الذي جسده صبحي أكثر تشددًا من هاملت الذي صوره شكسبير: فبإزالة التفاصيل الدخيلة، تم التركيز على البطل وعلى قدَره.

القدر، الذي يتشاركه جيلٌ كامل، كما يصر إنتاج صبحي للمسرحية. كان صبحي في الثانية والعشرين من عمره فقط عندما مات عبد الناصر، فلم يجسد – وربما لم يستطع أن يجسد – شخصية الشبح كرجل حقيقيّ، بدلا من

ذلك، فقد خلق شبحًا بلا جسد يمثل إحساس هاملت الداخلي بالمهمة -شيء يشبه "افتراس" الرؤية السياسية التي شعر بها هاملت في فيلم كوزنتسيف، ولا يمكن متابعة هذه المهمة لأن شخصيات جيله أضعف بكثير من أن تتمكن من المساعدة. وفي خلال ثلاثين عامًا من المقابلات، استمر صبحي بإصرار في التشديد على أن تركيز مسرحيته كان على "صراع الأجيال"، وبشكل أكثر تحديدًا على المرض الاجتماعي الذي قلب أفرادًا من الجيل الأصغر على بعضهم لخلق شخصيات مثل روزنكرانتس ولايرتس، وفهم النقاد الرمزية الغاضبة التي تشير إلى أقران صبحي الذين نشأوا في ظل هزيمة ١٩٦٧، جيل خانه وأفسده الكبار[٦٧].

"تضال [عصمت] الغاضب"

غذّت معاناة جيل محبط مسرحية ***هاملت*** شبه المخرِّبة التي أخرجها رياض عصمت[٦٨] على المسرح في مدرسة ثانوية للنخبة في دمشق في عام ١٩٧٣. ويستخدم إنتاج عصمت المسرحي معدات وأزياء أوروبية[٦٩] ولكن بإحساس معاصر، بموسيقى وغناء المغنية اللبنانية الشهيرة فيروز وتشايكوفسكي ***Tchaikovsky*** وموسورجسكي) ***Mussorgsky***[٧٠]. يعتمد المخرج الشاب على تفسير جون كوت ***John Kott*** والمزاج المرتبك الذي ساد بدايات السبعينيات في المجتمع السوري، كما يكتب في مقال لاحق، بعنوان "هاملت كما أخرجته":

> قدمتُ نظرةً وتفسيرًا عصريين لهما دلالةٌ عربية وتقدمية للمسرحية الشكسبيرية الشهيرة، فقد كنتُ أُؤكد دائمًا وخلال التدريبات، تلميحًا أو تصريحًا، على ربط سطور المسرحية بزماننا الحالي وبالأفكار والمشاعر الإنسانية

في حياتنا اليومية الراهنة، وبالغضب السياسيّ الذي يفور في دماء الشباب دون أن يملكوا القدرة على فعلٍ إيجـابيٍّ للتغيير. وكانت هذه الأفكار والمشاعر هي المهيمنة حتى ذلك الحـين منذ هزيمـة ١٩٦٧ التـي سُـميت بـ "النكسة"[٧١].

ومثل صبحي (الذي لم يقابله عصمت حتى بعد ذلك بخمس سـنوات)، فقد شدَّدت مسرحية **هاملت** التي أخرجها عصمت على الاستـشهاد كفكـرة رئيسية، واستخدم ترجمة عوض محمد عوض الصادرة حديثًا عـن جامعـة الدول العربية، ولكنه أجرى حذفًا كبيرًا ومراجعاتٍ تحديثية، "أكدت من خلاله على تفسيري السياسيّ للمسرحية"[٧٢]. كما اختصر النص إلى ثلاثة فـصول عناوينها حزن، ثورة، واستشهاد، وعززت الملاحظات التـي كتبهـا عـن برنامج عمله هذه الحبكة، مقلدًا هاملت باعتباره "الصوت الجديد المتمرد على عالمٍ من الزيف الكامن في الأعماق... الصوت الذي يضطر للاستشهاد كـي يقول الحقيقة"[٧٣].

تولى عصمت، الذي سيشغل فيما بعد مناصـب رفيعـة فـي الـسلك الدبلوماسي السوري ووزارة الثقافة السورية، إنتاج مسرحية ***هاملت*** بمساعدةٍ ضمنية من النظام. وكان عصمت طالبًا جامعيًا في وقـت هزيمـة ١٩٦٧، وكان قد أصبح مخرجًا في السادسة والعشرين مـن عمـره وقـت إنتـاج المسرحية، وقد سبق له إخراج مسرحية ***أنتيجون*** ***Antigone*** فـي مدرسـة الحرية بدمشق قبل ذلك بعام، ونال عنها جائزة الإخراج من وزارة التعلـيم السورية[٧٤]. دعته المدرسة مرة أخرى لكي يخـرج مـسرحية ثانيـة مـن اختياره، وأراد أن ينفذ مسرحية سياسية صـريحة، وفكـر فـي مـسرحية ***رمولوس العظيم*** ***Romulusu the Graet*** لـ فريدريك دورينمات ***Friedich***

Dürrenmatt، ثم استبعدها لأنه شك في أن الرقابة ستسمح بعرضها[٧٥]. ومع هذا فهو لم يخشَ من أي تدخلات في إنتاجه "الثوري" لمسرحية ***هاملت*** – وكما قال، لم يواجه أيًّا منها سواء من مدير المدرسة أو من السلطات الحكومية، فقد أعطاه كلاهما صلاحيات إخراجية كاملة لـ "إملاء" شروط إنتاجه للمسرحية[٧٦].

وساهم عنصران في هذه الحرية، الأول، أن مدرسة الحرية، كانت مكانًا خاصًّا، أسسته الحكومة الفرنسية في عام ١٩٢٥ تحت اسم ليسيه لاييك *Lycée Laïque* (عرفت أيضًا باسم ليسيه فرانكو آراب *Lycée Franco-Arab*)، ثم غيِّر اسمها إلى معهد الحرية في عام ١٩٦١ وأُمِّمت في عام ١٩٦٧. على أي حال، استمرت في التمتع باحتياطي من الحرية أمَّنته جذورها الفرنسية وروابطها بالطبقة المثقفة والحاكمة السورية[٧٧]. واستفادت المسرحية من هذا الإرث بطرقٍ غير متوقعة. فعلى سبيل المثال، شدَّد عصمت على أن الممثل الشاب "الأسمر متين البنيان" الذي لعب دور هاملت كان اختيارًا غير عادي، فهو على النقيض من "هاملت التقليدي النحيل الأشقر الحالم، وكان هذا أيضًا من سمات تفسيري المُعقلَن للشخصية وللمسرحية معًا"[٧٨]. ومع هذا يتضح أن الممثل الشاب الذي لا يمت بصلة إلى هاملت هو حفيد آخِر فنانٍ عظيم أدى دور هاملت على المسرح القومي في دمشق، وفي العرض، أدى تمَّام العقل دوره مرتديًا زي جده وسيفه الأثريَّيْن، اللذيْن استخرجتهما جدته من صندوقٍ قديم[٧٩].

على أي حال، ربما كان العنصر الأكثر أهمية لضمان حرية عصمت الفنية في عام ١٩٧٣، هو اتساق مسرحيته مع الأيديولوجية الرسمية لنظام حافظ الأسد الذي كان لا يزال شابًّا، فبعيدًا عن تهديد الحكومة العسكرية أو كشف أي انتهاكات على غرار ما فعله كلاوديوس، تناغمت مسرحية

عصمت بطريقة جيدة مع القيم الجوهرية للثورة البعثية: النقاء الأيديولوجي في مواجهة التهديدات الخارجية، إعلاء الأولويات الجمعية على المصالح الفردية، وتسييس كل جوانب الحياة الاجتماعية. وتماشى المنظور "الثوري" للمسرحية مع الزعماء الجدد الذين أطاحوا بحكومة نور الدين الأتاسي وصلاح جديد التي جرى تشويهها في "ثورة تصحيحية" قبل ذلك بثلاث سنواتٍ فقط،[٨٠] وهذه الألفة تبدو واضحة في ملاحظات عصمت التي كتبها في تَجربة إنتاجه للمسرحية:

> بين الفكرة والعمل.. بين الإرادة والتردد.. نعيش مع هاملت وهو يتحقق رويدًا رويدًا لا من الجريمة التي وقعت فحسب، بل من الفساد المستشري والنفاق الكامن في بناء المملكة.
>
> كل هذا ليس جديدًا.. وليس دافعًا مبررًا لمغامرة تقديم مسرحية ***هاملت*** مع هواة يواجه معظمهم الجمهور، بل وفن المسرح لأول مرة في حياتهم. عندما أقدمتُ على اختيار مسرحية ***هاملت*** لم تكن تهمني المعالم التقليدية التي تكررت في دراسات الباحثين محللةً ومفسرةً لشخصيات شكسبير. لم يكن يهمني في هاملت تردده أو قلقه أو جنونه أو مأساة حبه الضائع لأوفيليا، ولم يكن يهمني أن أسبر دوافعه النفسية للانتقام أو التريث. ما كان يهمني هو المسرحية ككل وليس بطلها فحسب، (وهو الأمر الذي أشار إليه الناقد الشكسبيري سي. إس. لويس *(C. S. Lewis)*[٨١]. فتناقص بالتالي عندي الأهمية الفردية للشخصية ليتزايد تورطها عن وعيٍ تام في صراعٍ سياسيّ

محتدم يهدف لتطهير الدانمارك من الداخل تمهيدًا لمواجهة خطر غزو جيش فورتنبراس على أمن البلاد. إن الحب الخاص في قلب هاملت يتلاشى أمام الحب العام، وحزنه من أجل أبيه يتضاءل أمام حزنه على وطنه.

من هنا يبدأ الفهم الجديد الذي نطرحه، لذا فأنا مضطر لأن أطلب منكم أن تمسحوا من أذهانكم أي صورة مسبقة عن مسرحية *هاملت*، فهي – كما أراها – ليست مسرحية فلسفية أو نفسية فحسب، بل هي مسرحية سياسية أولا. إنها مسرحيةٌ مليئة بروح العصر، بذكاءٍ جعلها تؤثر وتعيش إلى يومنا هذا، وتنطبق على فلسفاته إن كان عبْر الوجودية أو الماركسية، أو في مزيج يجمع بينهما (تمامًا بالمفهوم الذي أشار إليه محللا ومفسرًا الناقد البولوني يان كوت *Jan Kott* في كتابه الرائع *شكسبير معاصرنا* (*Shakespeare Our Contemporary*)...

إن هاملت عربيّ رغم ثيابه الأوروبية، وهو عصريّ رغم السيوف والقلاع والأشباح(٨٢).

والحقيقة أن افتقار عصمت للسخرية هو ما جعله أكثر موالاةً للنظام من صياغته الدعائية ("الفساد والنفاق الذي يستشري في المملكة"، "صراع لتطهير الدانمارك من الداخل"، "خطر علي أمن البلاد"، "الحب لشعبه"). فبينما تتضمن السخرية ازدواجية الرسالة، جسد عصمت وحثّ على العقلية الواحدة، وهدف إنتاجه إلى الحلول محل نُسخ مسرحية *هاملت* الأخرى لشكسبير، فقد وجَّه الجمهور بالفعل إلى "مسح" تلك التأثيرات من أذهانهم، حيث سعى إلى مسح الماضي واستبداله بقراءةٍ جديدة، وصحيحة، ومتسلطة.

وتشبه نظرة عصمت المستقبلية في ١٩٧٣ نظرة هاملت – هاملت اليافع في الفصل الأول – عند سماعه للقصة التي يرويها الشبح. يتعهد هاملت أيضًا، بأن ينظر إلى الأمر بعقلية أحادية، لكونه مصدومًا من خيانة عمه ومن فساد أمه، ويشعر بالغضب (ربما له أصل واحد مع "الغضب السياسي الذي يفور في دماء الشباب" كما وصفه عصمت)، ولكن ليس باليأس، فلا يزال الفعل ممكنًا. في هذه اللحظة، لا يُعد ولاء هاملت لوالده منقسمًا، أن يكون ذا عقلين هو أن يكون منافقًا – وهي جريمةٌ مقارنةً بما فعله كلاوديوس، فأهمية قضيته، كما يؤمن هاملت، يجب أن تمحو كل التأثيرات المنافسة من ذهنه:

لا أنساك؟

أجل من لوح ذاكرتي

سأمحو كل تدوين سخيف أحمق،

حِكَم الكتب كلها، كلّ شكلٍ وكلّ انطباعٍ مضى،

مما نسخ الشباب هناك وسجلته الملاحظة،

ولن يبقى في كتاب ذهني إلا

أمرك وحده، دون غيره

غير مختلط بمادة رخيصة(٨٣).

ويؤكد إنتاج عصمت للمسرحية بشكلٍ خاص على ميزة "غير مختلط" لدى أمير شكسبير، فقد قدم افتقار المجتمع إلى النزاهة باعتباره كلا من العدو الرئيسي والعائق الأساسي أمام مواجهة ذلك العدو(٨٤). ووصفت ملاحظاته

عن إنتاجه المسرحيّ مؤسسات الدولة بأنها "بناء متصدع من الأساس" وحثّ على الصمود (الاتحاد، والكلية) في مواجهتها:

> إذًا، ليس المهم هو *العذاب الداخليّ* لأميرنا الشاب، وإنما *محاولته المخلصة لنسف بناء متصدع من الأساس*، بحيث انحدر *بوعيٍ تام* من برج النبلاء إلى طليعة الفرسان عندما شهر سيفه دفاعًا عن شرف المملكة. إنه قد يوحي إلينا بثورة الشباب عمومًا في هذا العصر ضد المؤسسات البالية العفنة، أو قد يوحي إلينا بشكلٍ خاص بحاجة جيلنا لمواجهة القوى الرجعية التي تحاول إجهاض مقاومته(٨٥).

ولهذا، كان مفهومًا من هاملت الذي أبدعه عصمت أن يكون "ثوريًّا"، والثورة التي حث عليها كانت في الجمهور وليس النظام، فبدلا من فضح غدر كلاوديوس، سعت المسرحية إلى تحريض جمهوره على عدم السقوط في إغراء السلبية واليأس لما بعد هزيمة ١٩٦٧ وإلهامهم للقيام بالأفعال النبيلة، ورسمت ملاحظاته عن إنتاج المسرحية التوازي المعاصر مع القصة بصراحة، تقريبًا كما لو كان خائفًا من أن يفشل ممثلوه وجمهوره في فهم أن حاجة الدانمارك إلى "التطهير من الداخل" هي نفسها حاجة المجتمع السوري.

على أي حال، فعلى العكس من مسرحية ***حفلة سمر من أجل ٥ حزيران*** لسعد الله ونوس، لم تذكر مسرحية عصمت أسماءً بعينها، ولم تقدم تفاصيل محددة، ولم تتسع لمشاركة الجمهور، وكانت الإشارات إلى "الأنظمة العفنة" و"القوى الرجعية" مجردة، فالمشاهدون أحرار في تفسيرها كيفما شاؤوا، في صمت وظلمة قاعة العرض. وتشير المصادر المتاحة (ملاحظات الإنتاج المقتبسة في مقال كتبه المخرج والمقال نفسه، الذي من المؤكد أنه قد تم تعديله من أجل الرقابة في دمشق)(٨٦) أن منهج عصمت كان مشابهًا في

الأساس لمحاضرات التربية المدنية الأخرى التي تلقاها الطلاب وعائلاتهم في دولةٍ نصبت نفسها باعتبارها دولةً ثورية، وأظهرت ملاحظات برنامج الإنتاج الذي أسماه مايكل أوربان *Michael Urban* (في سياقٍ آخر) بـ "الخطابة الدائرية" المطابقة لما تفعله الأنظمة الثورية بشكل أيديولوجي: القدرة على الإقناع بحماس متجدد بالتصرفات والأفعال نفسها التي فشلت في إنقاذ النظام في الماضي(٨٧).

وكما لو كان يشعر بهذا الطريق الأيديولوجي المسدود، كانت الملاحظات التي كتبها عصمت أكثر إصرارًا على أن: "هناك فارق كبير بين الموت العبثي وبين الشهادة من أجل قضية!"(٨٨). ولكن علامة التعجب تحتج بشكل كبير، كاشفةً عن أنّ النموذج الأصلي لهاملت البطل العربي يحوي بذور زواله، وبعد أعوامٍ قليلةٍ فحسب من إنتاج عصمت الجاد، ستصبح السخرية اللاذعة هي سمة العصر.

سياسة الباب المفتوح التي اتبعها السادات: "أن نطبخ أو لا نطبخ"

بحلول النصف الثاني من السبعينيات وحتى نهايتها، كانت شخصية هاملت البطل العربي قد أصبحت عتيقة، وقابلة للتنبؤ وفاقدة لرونقها إلى حد ما. ومسرحية ***هاملت*** لمحمد صبحي مثالٌ جيد: فرسالتها الثورية، المحرِّضة في عرض قدَّمه طلبةٌ في عام ١٩٧١، كانت آمنة حتى بالنسبة للمسرح التجاري في أواخر السبعينيات، ومثَّل أسلوبه المُعلِّم من خلال الميلودراما والكوميديا كلٍّ بدوره، ما أسماه بريخت بـ الأجندة "المطبخية"،(٨٩) فببساطة جعل الأسلوبُ التعليميّ المسرحيةَ سائغةً بالنسبة لهؤلاء الذين، مثل صبحي نفسه، يشعرون بأن المسرح يجب أن يهذب ويثقف. كما أعطت الاستعارات

الرمزيةُ المبهمةُ الفرصةَ للجمهور ليطبق مهارات فكّ الرموز التي تعلموها في فترة الستينيات وبدايات السبعينيات، لزيادة استمتاعهم بالمسرحية(٩٠). (فالمسرحيات التي لم تُغَذِّ أفكارَ الجمهور المبلورة مسبقًا، بما فيها مسرحية ***هاملت*** التي أُنتجت في العراق عام ١٩٧٣ والتي خلطت دراسة الأعراق البشرية بالسياسة، استُقبلت بشكلٍ أقل حفاوة)(٩١).

سيطر الاتجاه المطبخي على المسرح السياسيّ ككل، وبدلا من توجيه النصح للأنظمة العربية بشأن الإصلاح أو تهريب "نصوص مغطاه طبق الأصل" من القمع السياسي،(٩٢) قدمت المسرحيات الرمزية ببساطة بعد منتصف السبعينيات ترفيهًا راقيًا مدروسًا لأعضاء النخبة المثقفة المصرية والسورية، وهدفت هذه المسرحيات في الظاهر إلى تحفيز الجماهير العربية للسعي إلى تحقيق إصلاحٍ سياسيّ واجتماعي. ومع هذا فحتى المخرجون الذين لهم دعاوى بريختية لم يحققوا تأثيرًا تغريبيًّا ***alienation effect***: فالجمهور يعرف القصة بالفعل، وقد غادر الرئيس مقصورته. وبدلا من ذلك، أصبحت الإثارة السياسية خطًّا مألوفًا في الحبكة الدرامية ووسيلةً لتحقيق النجومية. نذكر بأن مسرحية صبحي فتنت الجمهور وجعلته مستغرقًا في مشاهدتها، وهذا بالضبط ما لا يهدف إليه المسرح البريختي.

وفي مصر، جرى تحويل المسرح السياسي جزئيًا إلى سلعة في استجابةٍ للضغوط التجارية الجديدة(٩٣). خفف الرئيس أنور السادات (حكم من ١٩٧٠-١٩٨١) في بدايات سنوات حكمه أحيانًا من الرقابة الرسمية على الصحف والمنشورات؛ وخسر المسرح ما يمكن القول إنه احتكار للمناقشات السياسية الجادة. وفي الوقت نفسه، كان على صناع المسرح "الجاد" (والذي كان لا يزال يُعرف بالدراما السياسية)، وقد حُرموا من أُذن الدولة ومن محفظتها، أن يتنافسوا مع الخصوم التجاريين الذين يقدمون الدغدغات

الجنسية والكوميديا التهريجية. وبينما انتزعت الأمور السطحية الضحكات المكبوتة والقهقهات، صرَّ النقاد على أسنانهم في إحباط، وجنى المعالجون الموهوبون مثل صبحي المال، أما كُتاب المسرحيات الأقل قدرة على القيام بالمشاريع التجارية، والذين لم يعد أحد يشيد بهم باعتبارهم حاملي رسالة نمطيين لنظام سياسيّ أكثر عدلا، فقد تراجعوا ببساطة إلى المقاهي.

شكسبير يأتي إلى العتبة

أحد الاحتجاجات المستتيرة على هذه النزعة المطبخية كانت المسرحية الكوميدية ***شكسبير ملكا*** للكاتب المصري رأفت الدويري، والتي مُثِّلت على المسرح تحت عنوان ***شكسبير في العتبة*** في ديسمبر عام ١٩٧٦،(٩٤) وهذا العنوان الأخير مناسب جدًا: فميدان العتبة منطقة تسوّق مزدحمة قريبة من وسط المدينة بالقاهرة، معروف بمئات من المحلات والأكشاك المقامة في الشارع والتي تبيع الكتب، والتسجيلات الموسيقية، وأدوات التجميل، والعلامات التجارية المقلدة الرخيصة(٩٥). الحي أيضا مقر لعدة مسارح تملكها الدولة بما فيها المسرح القومي الذي امتاز برُقِيِّه (وإن كان قد أصبح متهالكًا إلى حد ما في السبعينيات)، وموقفٌ رئيسيّ للحافلات الكبيرة والصغيرة التي تحمل عدة ملايين من الركاب الذين يسافرون يوميًا إلى أعمالهم منخفضة الأجور في القاهرة. وبهذا فإن العتبة مركز جاذب للشواغل الاقتصادية والمسرحية التي صنعت إطارًا لمسرحية الدويري: "في عصر الاستهلاك السريع"، هل من المجدي بعد الآن (أو حتى من الممكن) إنتاج عمل مثل مسرحية ***هاملت***؟

درس الدويري (المولود في عام ١٩٣٧) الأدب الإنجليزي في جامعة عين شمس بالقاهرة قبل أن يبدأ في إخراج ثم كتابة المسرحيات في فترة الستينيات والسبعينيات، وتعد مسرحية ***شكسبير ملكًا*** ثاني مسرحياته، وبدلا من هاملت، صار شكسبير نفسه البطل: كاتبٌ مسرحيٌ طموح، مؤلفٌ لعدة مسرحيات كوميدية تحبه الملكة إليزابيث المتقلبة الأهواء. تُعد المسرحية المكتوبة في معظمها بالعامية المصرية (ولكن اقتباسات شكسبير كُتبت بالعربية الفصحى) تناصيةً إلى حد يثير الارتباك. فعلى سبيل المثال، في الخاتمة التي قدمت كتمهيد للمسرحية، يحضر جنازة شكسبير في ستراتفورد-أبون-أفون مشيعون بما فيهم أوفيليا المجنونة (والتي يلعب دورها صبيّ) والمنتحران روميو وجولييت، ويتلو قسيس الصلوات الكنسية من سِفْر الجامعة وسط الأصوات المنتحبة، تعد الجنازة مزيجًا من مشاهد المقابر من مسرحيات متعددة لشكسبير. على سبيل المثال، يستخرج هاملت جمجمة من قبر شكسبير قائلا:

هاملت: هوراشيو، أتعتقد أن شكسبير خالقنا هكذا يبدو في قبره؟

هوراشيو: لا ريب يا سيدي هاملت.

هاملت: وهكذا رائحته.. أف؟

هوراشيو: لا ريب يا سيدي هاملت[٩٦].

بعد التمهيد، يتحرك إيقاع المسرحية بسرعةٍ فائقة، فحياة شكسبير الشاب تتداخل مع أجزاءٍ من مسرحياته، يردد خطابه صدى خطابات شخصياته، وبخاصةٍ هاملت ومكبث، ولكنه يتحاور معهم أيضًا، (فهو في مرحلةٍ ما يتلقى درسًا في التمثيل من هاملت، الذي يخبره "لا تسرف في

الإشارات كمن بيده منشارٌ ينشر بــه الهــواء")[٩٧]. تتــضمن شخــصيات المسرحية كلا من فولستاف، الملك لير، وكورديليــا، ليــرتيس، جيرتــرود، كلاوديوس، هاملت، هوراشيو، مكبث وليدي مكبث، وآخرين، وأيضًا توماس كيد ***Thomas Kyd***، كريستوفر مارلو ***Christopher Marlowe*** (والذي لعــب أيضًا دور شبح بانكو)، الملكة إليزابيث (التي لعبت دور جرترود في نــسخة من مشهد الحجرة مع شكسبير في دور هاملت)، إيــرل إيــسكس، ولــورد تشامبرلين. استُمدت هذه المشاهد في معظمها من الترجمات التي أصــدرتها جامعة الدول العربية حديثًا، والتي عدّلها الدويري قليلا. وبشكلٍ عام، تفترض المسرحية مستوى عاليًا من اهتمام الجمهور ومعرفتهم بشكسبير.

ومع هذا فوراء عملية القص واللصق المجنونة هذه، قــصةٌ بــسيطة وحزينة، فالتمهيد يحمل حزنًا وفقدًا حقيقيين، مثل المــشهد الافتتــاحي فــي مسرحية صبحي ومشاهد أخرى في الفترة نفسها، فهي تمثل جنازة البطل[٩٨]. في المشهد الثاني نجد شكسبير يشرب البيرة في نزُل، ويحــاول أن يكتــب ويغمغم لنفسه: "أطبخ أو لا أطبخ؟ تلك هي المــشكلة"، ثــم يتلــو وصــفةً للمسرحيات الناجحة: رشةً من مشاهد الحب، مقدارٌ ضئيل مــن الــشياطين والساحرات، بعض الضحكات، رقص، غناء – هذا يصنع طبقًا جيدًا لجلالتها لتهضمه[٩٩]. كان قد كتب *هنري الخامس، الجزء الأول*، ولكنه لم يكتب بعد مسرحية *هاملت* والتراجيديات الأخرى[١٠٠]. يحتاج شكسبير باعتباره كاتبًــا شابًا وعبقريًا للمسرحيات الكوميدية والتاريخية إلى قدر يسير مــن الأمــان المالي يمكِّنه من تنفيذ المسرحيات التراجيدية العظيمة والتي يعرف أنه قادرٌ على تنفيذها، ولكن يبدو أنه لن يستطيع الحصول على هذا الأمــان إلا بــأن يستسلم أكثر. يترنم شكسبير بكلمات "الشهرة، الثروة، الانتشار"؛ فيمــا بعــد تقوم ثلاث ساحرات أتين لإغوائه بترديد هذه التعويذة، على طريقة مكبــث، لكي يسعى إلى تحقيق طموحه[١٠١]. كما يحل شكسبير معضلته التــي تــشبه

معضلة هاملت بأن يقرر أن يكف عن التردد: "أكتب أو لا أكتب؟ أطبخ أو لا أطبخ؟ تلك هي المشكلة. لا، انتظر- أكتب وأطبخ، ولن يكون هناك مشكلة على الإطلاق!"(١٠٢).

يوجه الدويري قراءته للتاريخ البريطاني لنقد الوضع المعاصر لمصر، فملكته إليزابيث شخصيةٌ مركبة، متعجرفة لكنها تتوق إلى التقدير، وبهذا وباهتمامها الشديد بالمسرح تتذكر جمال عبد الناصر، فهي حساسةٌ بما يكفي لكي تفهم المجاز السياسي، ومستبدة بما يكفي لكي تخرسه(١٠٣). ومع هذا فليست رقابة إليزابيث هي التي تبدأ في إفساد فن شكسبير وإنما استمتاعها الصادق بمسرحياته الكوميدية. فبعد مسرحية ***دوقات وندسور المرحات*** يعتذر للشخصية التي أبدعها، فولستاف سيئ الحظ، على إخضاعه كلا منهم لذوق جلالتها الرديء:

فولستاف: هُوَّ أنا قلت لك اخلقني؟ أخدت رأيي لما خلقتني؟ يا ريتك ما خلقتني يا شيخسبير(١٠٤).

شكسبير: بتتمرد على وجودك يا فولستاف؟

فولستاف: وجودي؟ وجودي في سَبَتْ الغسيل؟ وجودي مدفون تحت كوم هدوم وسخة ريحتها.. الله يسامحك يا شيخسبير.

شكسبير: (ضاحكًا) عشان تبطَّل تلعب بديلك.. ويبطَّل ريقك يسيل على الستات المحترمات في وندسور.

فولستاف: ما انت اللي خالقني كده؟ هو أنا جريت ورا مدام بيدج بمزاجي؟

شكسبير: هيه.. ولا بمزاجي وحياتك يا فولستاف.

فولستاف: ازاي بقه؟ أمال مزاج مين يا خالقني؟

شكسبير: مزاج جلالتها.

فولستاف: آه.. جلالتها [...]

شكسبير: جلالة الملكة إليزابيث.

فولستاف (*هامسًا بعد أن ينظر حوله*): بطّل قرْعْ يا خالقني.

شكسبير: جلالتها شافتك قبل كدة في مسرحيتَي ***هنري الرابع***.. خشّيت في نافوخها (بزهو) ونافوخ كل جماهير لندن (مصفّرًا بفمه ويزعق بطريقة غوغائية مقلّدًا جماهير لندن) فولستاف! فولستاف يا ريتني ما خلقتك!

فولستاف: ده أنا اللي خلقتك شَهَرْتَك خلّيتَك ويليام شكسبير والفلوس نازله عليك نطرة.

شكسبير: في ١٤ يوما كتبت مسرحية ***زوجات وندسور المرحات*** وخليتك بطلها.

فولستاف: سلْق بيض – سلقتْ المسرحية زي ما أنا انسلقتْ وأنا مدفون جوة سبَتْ الهدوم الوسخة .. ريحتها.. الله يسامحك يا شكسبير.. الله يسامحك (يخرج باكيًا)[١٠٥].

ومثل فولستاف، ليس لشكسبير حيلة. فطوفان المال الذي يمطر عليه من السقف يطغى على استغراقه في الأفكار، وفورًا يدخل بعض المنادين، معلنين عن ***كوميديا الأخطاء***، وتستمر مواءماته الأخلاقية والفنية[١٠٦]. وتُظهر محاورةٌ له مع كريستوفر مارلو (مناهضٌ حازم للملكية) أنه بخيانته

لمبادئه الجمالية، يتخلى عن مسؤوليته السياسية أيضًا، بينما يتحيز مارلو للواقعية الاشتراكية(١٠٧):

شكسبير: صحيح يا مستر مارلو.. يعني محاولتي الأولى.. اللي أنا كاتبها قبل ما آجي لندن.. وأنا لسه في استراتفورد.. عجبتك؟

مارلو: عمل أصيل.. من طين وتراب قريتك.. يا ريتك يا ويليم تفضل محافظ على أصالتك..

شكسبير: و***كوميديا الأغلاط*** برضه...

مارلو: (مقاطعًا) بداية انزلاقك سقوطك يا ويليم.

شكسبير: بس الناس انبسطت.. ضحكت.. الناس برضه عايزة تريح عقلها من الهموم والبلاط كمان.

مارلو: (يقاطعه) البلاط هوّه اللي عايز عقول الناس بلاطه يا ويليم.. نفس الناس اللي انت ظالمهم يا وليم.. نفس الناس أقبلوا على آخر مسرحياتي.. النضال.. المأساة الحقيقية(١٠٨). وقبل كده نفس الناس اللي إنت ظالمهم أقبلوا على ***تيمورلنك*** و***الدكتور فاوست*** و***إدوارد الثاني***، و***يهودي مالطة*** أقبلوا عليها وما تنساش كمان.. ***المأساة الإسبانية*** لتوماس كيد هيه.. قلت إيه يا ويليم؟

شكسبير: (بحيْرة) ما هو.. ماهو يا مستر مارلو.. يلزمني الأول شوية شهرة.. انتشار.. مال(١٠٩).

تعد الأمور سيئة بالنسبة للفنانين تحت حكم الملكة إليزابيث التي صوّرها الدويري، ومع هذا فأيًّا كانت المساحة الصغيرة المتاحة للإبداع

والنزاهة السياسية تحت حكم إليزابيث فهي تنتهي تمامًا تحت حكم خلَفِها، فإليزابيث التي صاغها الدويري (اقرأ عبد الناصر) تفرض ذوقًا ورقابة لا طعم لهما، وأحيانًا تغلق المسارح، ولكنها على الأقل مهتمة بما يجري فيها. أما ملكه جيمس (اقرأ السادات) فليس لديه اهتمام بالمسرح من أي نوع، فهو مشغولٌ جدًّا بالانفتاح الاقتصادى بغرض التربح، وتشجيع مجتمع الاستهلاك السريع، وتحقيق السلام مع إسبانيا العدو الأزلي لإنجلترا، وهو الشيء الذي كانت تعارضه الملكة إليزابيث بحزم(١١٠). وفي بلاط الملك جيمس، تسود الملابس الفرنسية والإيطالية السخيفة، وتدوي الموسيقى الحديثة السريعة، وترتدي فرقة شكسبير - التي تدعى الآن رجال الملك - الأزياء الذهبية المطرزة ولكن ليس بإمكانهم تأدية أي شيء يعتبره شكسبير مسرحًا حقيقيًّا، ويصبح الواجب الأهم بالنسبة للفرقة هو إبهار السفير الإسباني بالمسرحيات الهزلية والألعاب البهلوانية أثناء تقديم الطعام (مرة أخرى، التسلية المطبخية) في مأدبة مقامة على شرفه،(١١١) بينما يشكو شكسبير وفرقته لبعضهم بعضا:

الفرقة: (معًا) جماهير لندن ما عادتش جماهير لندن.

شكسبير: المسرحيات للبلاط بتتكتب مش للناس،

الفرقة :(معًا) الناس بقه ذوقها من ذوق البلاط.

شكسبير: عصر.. عصر جيمس الأول.

الفرقة (الواحد بعد الآخر):

- عصر نَفَسُه مكروش.

- عصر الصفقات التجارية الخاطفة.

- خطْف في خطْف. اخطف واهرب.

- عصر الاستهلاك السريع.

- عصر الوجبات الخفيفة(١١٢).

أوهنت تلك الحالة من عزيمة شكسبير الذي صوَّره الدويري تمامًا، فرجع إلى ستراتفورد، "الرحم" الذي أنجبه، وهو في حالة قرف، واستدعى سطره الأخير الموت وتذكر مشهد الجنازة الذي بدأت به المسرحية: "حرْجَعْ لبطن الأرض اللي أنا طلعت منها، حارجع، حارجع، حارجع"(١١٣). وبعد ذلك يبقى صامتًا، ويشرب بشراهة حتى يموت.

تقدم مسرحية رأفت الدويري إذًا، تأبينًا للستينيات، التي تعرف عادة بالعصر الذهبي للدراما العربية، كما أنها قد ذمَّت الوضع المصري المعاصر بافتتاحها بمشهد الجنازة، فـ "عصر الصفقات التجارية الخاطفة" لم يعد مواتيًا لصنع فنٍّ جاد، كما فقد المسرح السياسي أيضًا دوره باعتباره فرعًا من فروع الفن الجاد، ولهذا فالهجاء موجه للجمهور بدلا من النظام، ولكن المسرحية كانت مناشدةً ساخرة، توقع الدويري فشلها مقدمًا. ورغم أن ***شكسبير في العتبة*** عُرضت لخمس وثلاثين ليلة على مسرح الطليعة الذي تديره الدولة واجتذبت جمهورًا بلغ عدده ***6,245*** متفرج،(١١٤) فلم تؤمن المسرحية كثيرًا بقدرة المسرح على الحشد. أشارت بعض مميزات النص الذي كتبه الدويري، مثل بعض الإرشادات المسرحية المفصلة وغير القابلة للتمثيل على المسرح، إلى أنه كان يَكتب للقراءة أكثر من كتابته للعرض(١١٥). والجمهور كما لاحظت شخصياته "جماهير لندن ما عادتش جماهير لندن"، لأن "الناس بقه ذوقها من ذوق البلاط".

معضلة

استكشف هذا الفصل عدة تجسيدات لهاملت البطل العربي، ورأينا كيف حصل هذا البطل الثوري على مكانته باعتباره ممثلا للجيل الجديد الذي تمت خيانته والمشغول بالتفكير في العدالة بعد هزيمة ١٩٦٧. هذا الهاملت المدفوع بإحساس أن "الزمن مضطرب"، وأنه قد "ولد ليصحح اضطرابه" هو مقاتلٌ في سبيل العدالة، استشهد بوحشية على يد نظامٍ ظالم. ولأنه كان معروفًا في النسخ الأجنبية (الكتلة السوفييتية) فحسب قبل عام ١٩٦٧، فقد توقعه النقاد العرب والجمهور المثقف على حد سواء في السبعينيات، وظهرت النسخ العربية في مصر وسوريا في الإنتاجات المسرحية في المسارح التي تديرها الدولة، والمسارح التجارية، ومسارح المدارس الثانوية.

كما رأينا، فهاملت البطل العربي ليس عبد الناصر وليس مناهضًا لعبد الناصر، ولكن لا يمكن فهمه خارج آمال السياق القوميّ العربيّ التي كان ناصر أول من ألهمها ثم كان أول من أحبطها. ملأ انهيار الناصرية بعد عام ١٩٦٧ شباب المسرحيّين في مصر ودول عربية أخرى بشيءٍ يشبه الحماس الجارف للـ"شغف للمعرفة" الذي وصفه المخرج السوفييتي كوزنتسيف على لسان بطله هاملت: "الطموح لاكتشاف المعنى خلف ما يحدث بالفعل"[١١٦]. ثم طرح موت عبد الناصر في عام ١٩٧٠ الزعيم الميت باعتباره والد هاملت، شبحٌ لا يمكن تلبية مطالبه الأخلاقية كما لا يمكن تجاهلها. ولهذا، فقد أخذ كتاب الدراما غضبهم مباشرةً إلى العامة، متخلّين عن جهودهم السابقة في إصلاح أنظمتهم، كما أنهم طرحوا ما رأوا أنه سؤال هاملت: "كيف يمكن التصدي للظلم"، أو ماذا يفعلون حيال الهيكل السياسي "المتصدع من الأساس"[١١٧]. عمل هؤلاء الكتاب المسرحيون والمخرجون بشجاعة وبمثالية خلال "ميوعة" ما بعد ١٩٦٧، ولكن لم يمض عقدٌ على جهودهم تلك، حتى وصلوا أيضًا إلى طريقٍ مسدود.

وبحلول عام ١٩٧٦، كما أظهرت مسرحية الدويري، أصبح المسرح الجاد "مطبخيًا" بشكلٍ كبير، وعرف الكُتاب المسرحيون والجمهور ذلك، فلم يعد المسرح فرعًا من فروع الحكومة، ولم يعد الزعماء السياسيون يأبهون لنصيحته أو يستخدمونه كقناة اتصال بالشعب، واستمرت الرقابة في القيام بعملها بشكل أساسيّ بحكم العادة أو بسبب الارتياب العام المتزايد. وكانت الجهود البريختية لاستخدام المسرح كقاعدة شعبية للحشد أو للتربية المدنية للجماهير مخيبةً للآمال، فقد كان الجمهور، الذي لايرغب في التعبئة السياسية، محبِطًا مثل الأنظمة،[١١٨] وما أراده مرتادو المسرح بشكل أساسيّ هو التسلية، حتى إذا كانت تسليةً سياسية.

انتشر القنوط عبر مجتمعات المسرح في مصر، وسوريا، وأماكن أخرى في العالم العربي، وذهب كثير من الكُتاب إلى المنفى، والتزم الكاتب سعد الله ونوس- الذي فتحت مسرحيته ***حفلة سمر من أجل ٥ حزيران*** بوابة السد أمام نبرةٍ جديدة صريحة في الدراما بعد عام ١٩٦٧ - الصمت لمدة ثلاثة عشر عامًا، من عام ١٩٧٧ وحتى عام ١٩٩٠،[١١٩] ونفى ألفريد فرج (كاتب مسرحية ***سليمان الحلبي***، انظر الفصل الرابع) نفسه من مصر (١٩٧٣-١٩٨٦)، ليكتب مسرحياتٍ بالعامية المصرية لم تُعرض ولم تُنشر. ألقى فرج وآخرون باللوم على عدة عوامل تسببت في "أزمة" أو "انحدار" المسرح العربي: الافتقار إلى تمويل الدولة، هجرة الكُتاب والنقاد، أسعار التذاكر المرتفعة، الافتقار إلى التخطيط المركزي للمواسم المسرحية، وغير ذلك[١٢٠]. ومع هذا فخلف كل علامات الإهمال هذه، يأتي ركود الإنتاج المسرحي أساسا بسبب عدم تيقن الكُتاب المسرحيِّين والمخرجين من جدوى الدراما، فقد أخذت كل من الاستعارات المُقَنّعة والمحاورات المباشرة

مجراها، ولم يقترب تحقيق العدالة السياسية، فلماذا لا يلـزم بـاقي الكتـاب والمخرجين الصمت؟

كانت السخرية أحد الحالات المزاجية الباقية. سيدرس الفصل التـالي ست مسرحيات عربية منبثقة من مسرحية *هاملت* أُنتجت أو نُشرت منذ عام ١٩٧٦، كُتب خمس منها على الأقل بأسلوب ساخر، وبدلا من تقديم مسرحية *هاملت* كمجازٍ قومي أو كمسرحية عاطفية تدور حول العدالة، اعتمدت هـذه المسرحيات نبرةً ما بعد مجازية؛ فقد استغلت معرفة الجمهـور بنـصوص شكسبير لصنع دراما ساخرة، ليس لها وزن أخلاقيّ، ولعب بعـضهم ألعابًـا تناصية مربكة مثلما فعل الدويريِ، ولكونهم مرتبطين بشكسبير أكثـر مـن ارتباطهم بهاملت، سعى كتّاب هذه المسرحيات إلى لغـة لا تـزال جـديرة بالتحدث بها في عالم أصبح فيه الظلم حقيقة دائمة، فهم واعون بمـسرحيات *هاملت* العربية التي أنتجها من سبقهم وبنصوص شكسبير وبالنسخ الأجنبيـة كذلك، كما أنهم يأتون متأخرين بعد أن "انفضَّ مولِد" القومية العربيـة، وقـد تُركوا ليرتجلوا بين الزينات الممزقة والمصابيح المطفأة، ومـع هـذا فقـد استمروا في العمل مع شكسبير، وفي صياغة هدفٍ له ولهـم فـي ضـوء مراوغة الأحلام الثورية للمجتمعات.

هوامش الفصل الخامس

---

(1) *Hamlet 1.5.196-97*

(٢) تتضمن الترجمة العربية لعبـــارة *"the time [is] out of joint"* أو *"out of joint time"* كلا من *الزمن في اعتلال واضطراب* (شكسبير، *هاملت*، ترجمة خليل مطران، ٥٠)؛ *الكون مضطرب* (عبد الصبور "سليمان الحلبي بين الرغبة والعقل"، ٢٤٣)؛ *الكون المعتل* (عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، ١٦٥)؛ *الزمان مضطرب* (جبـــرا، ويليـــام شكسبير، ٦٩)؛ *زمان مضطرب ومعوج* (شكسبير، *هاملت. أمير الدانمارك*، ترجمة محمد عوض محمد، ٧٠)؛ لقد فسد العصر (شكسبير، *هاملت*، ترجمة عبد القـــادر القط)؛ والعصر المهترئ (أمين العيوطي، "قناع هاملت").

(3) *Hamlet 2.2.52.*

(4) *Hourani, A History of the Arab Peoples, 442,* التشديد مضاف.

(5) *Oren, Six Days of War, 305-12.*

كانت الخسائر السورية أقل بكثير، حوالي ٤٥٠ قتيلا، *1,800* جريح، و٣٦٥ أسيرا.

(6) *See Hopwood, Syria 1945-1986, 47-53.*

(٧) انظر العظم، ***النقد الذاتي بعد الهزيمة***؛ و

Rejwan, Nasserist Ideology, 176-91.

كما رأينا في الفصل الأول، تحمل مقارنة العظم للـــ "العرب المعاصرين" بـــ "هاملـــت" نبرة مهينة في الأساس.

(٨) اتصال شخصي عن طريق البريد الإلكتروني مع نهاد صليحة، ٥ يونيو/حزيـــران، ٢٠٠٣.

(٩) انظر الحكيم، ***عودة الوعي***.

(١٠) وصف غسان غنيم ١٩٦٧ باعتبارها بداية المسرح السياسي السوري: "سقطت كل أقنعة المجتمع، وكنا مكشوفين أمام أنفسنا"، كما رأى المسرح الـــسياسي الـــسوري

باعتباره ظاهرة ما بين حربين، انتهت بالأساس بحلول عام ١٩٧٣. غنيم، المسرح السياسي في سوريا، ١٩٠-١٩٤ و٣٠١-٣٠٢؛ الاقتباس في ١٩٤.

(11) See Gordon, Revolutionary Melodrama.

(١٢) بدأ النقاد المسرحيون المصريون والسوريون استخدام كلمة "قناع" بشكل أكثر تكرارًا، مشيرين إلى إحساسٍ جديد بأن "الأقنعة قد سقطت" وإلى انشغالٍ قوي بالتخفي، والنفاق، والحقيقة الكامنة. انظر، على سبيل المثال، العيوطي، "قناع هاملت"؛ العالِم، "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير"؛ وعصمت، "أزمة المسرح السوري". انظر أيضًا الهامش رقم ١٠ في هذا الفصل،

(13) Jayyusi, "Introduction", x.

(14) Ibid., xv.

(15) Ali, The Clash of Fundamentalisms, 117.

(١٦) قباني، "هوامش على دفتر النكسة"، ٩٠-٩٣. المقتطف مترجم أيضًا إلى
"Notes on the Book of Defeat" in Qabbani, On Entering the Sea, 18.
نشر قباني القصيدة في الأصل ككتاب مستقل في بيروت، صدر بعد أن ترك الهيئة الدبلوماسية السورية في ١٩٦٦. ورغم منفاه ومن النقد القاسي الذي وُجِّه له، ظل قباني بطلا رسميًا في موطنه سوريا، وهناك شارع مسمى باسمه في دمشق.

(١٧) قباني، "هوامش على دفتر النكسة"، ٧٥، (الجزء رقم ٥). عنتر بطل عربي ملهم. الطبلة والربابة هما آلتان موسيقيتان تستخدمان في الموسيقى العربية.

(١٨) المصدر السابق، ٧٨. "بالناي والمزمار/ لا يحدث انتصار" (الجزء رقم ٨). الناي آلة نفخ عربية، والمزمار آلة نفخ من القصب تشبه آلة الأبوا إلى حد ما.

(١٩) المصدر السابق، ٩٦-٩٨ (الجزء رقم ٢٠).

(20) Described in Ofeish, "Gender Challenges to Patriarchy".

(٢١) "جلجلة قوية في الأوساط المسرحية"؛ عصمت، "أزمة المسرح السوري"، ٤٤.

(٢٢) ونوس، *الأعمال الكاملة*، ١:٧.

(٢٣) ألقت المسرحية باللوم على الحكومة بسبب فشلها في تعليم، وإعلام، وحشد شعبها. (شخصيات الفلاحين، من قرية في الجولان. قالوا إنهم لم يروا موظفي الدولة أبدًا

إلاّ في وقت جمع الضرائب). ولأن هؤلاء القرويين محرومون من أي مساعدة عسكرية من أي نوع ومن أي أدوات لفهم دورهم في الصراع العربي القومي. فإنهم يلجأون إلى مصالحهم الشخصية الضيقة: محاولة إنقاذ عائلاتهم وممتلكاتهم من المحتلين. تدحض القصة خطاب الحكومة الشعبوي وتكشف جنودها باعتبارهم مجموعة متواضعة مهتمة بمصالحها الشخصية. ونوس، *الأعمال الكاملة*، ١٢١-١٢٨.

(٢٤) لم يكن الأمر مفاجئًا إذ انقاد بعض المتفرجين الحقيقيين للوهم، وقد أربكهم ما يحدث، وقفزوا ليشاركوا في الأداء. ومن المحتمل أن الممثلين قد تدربوا بطرق مختلفة على تضمين دخولٍ غير مخططٍ للجمهور في العرض.

(٢٥) نصت الإرشادات المسرحية لمسرحية سعد الله ونوس ***حفلة سمر من أجل ٥ حزيران*** على ألا يلعب الممثلون أدوار شخصيات منفردة، بل "أصوات ومظاهر من وضعٍ تاريخيٍّ معيَّن"؛ ونوس، *الأعمال الكاملة*، ٢٣.

(26) Gordon. Nasser: Hero of the Arab Nation, 122.

(27) See "Mourners Killed as Nasser Is Buried".

(٢٨) قباني، "جمال عبد الناصر".

(29) Hamlet, 1.2.140.

(٣٠) تشير بعض حروفه الساكنة المنمقة والمتناغمة إلى السخرية (على سبيل المثال: *تقلُّب وتحدُّب*)، ولكن حروفه المتحركة ترن بيأس (على سبيل المثال: *أنادي في الوادي*).

(٣١) الإشارة بالتأكيد إلى الحرب الأهلية في الأردن.

(٣٢) *الجاهلية*، تشير في اللغة العربية إلى الجهل، وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى ثقافة ما قبل الإسلام.

(٣٣) قباني، "جمال عبد الناصر".

(34) Hamlet, 1.2.180.

مثال آخر على التقلب كالأكل في مشهد الحجرة: "أتمسكين عن الرعي في هذا الجبل الجميل/ لتسمني على هذا القاع البوار؟" (المصدر السابق *3.4.66-67*).

(٣٥) المصدر السابق، 3.4.126-27. إشارة هاملت إلى لوقا (انتبه إليها ***Jenkins***) تعني أنه، مثل قباني، يقارن صورة الأب الميت بالمسيح.

(٣٦) في العرف العربي، من الاحترام أن تنادي الرجل بكلمة "أبو" متبوعًا باسم أكبر أبنائه. تلقي التسمية في هذه القصيدة الضوء على دور عبد الناصر الأبوي؛ فقد كان شائعًا وحميميًا أن يدعوه المصريون "جمال" وأن يدعوه العرب "جمال" بتعطيش الجيم.

(٣٧) قباني، "جمال عبد الناصر".

(38) See Benjamin, "Trauerspiel and Tragedy", esp. 65-74 and 133-142.

(٣٩) يعتمد تحليلي على فيديو لتسجيل تليفزيوني أمدَّني به صبحي ولقائي الممتد بصبحي نفسه في الإستديو الخاص به في مدينة سنبل (بين القاهرة والإسكندرية)، في ٩ أغسطس/آب ٢٠٠٧. أخرج نور الدمرداش التصوير للتليفزيون.

(٤٠) مقابلة المؤلفة مع صبحي. [عن الإنجليزية -م.]

(٤١) مجلي، "أبو زيد الهلالي... وهاملت"، ١٦٧. على أية حال، قال صبحي إن استثماره الكبير في الأزياء والمعدات التفصيلية تسبب في خسارته للمال على الإنتاج التجاري. مقابلة المؤلفة مع صبحي؛ انظر أيضًا

Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 77-78.

(٤٢) مجلِّي، "أبو زيد الهلالي... وهاملت"، ١٦٨.

(٤٣) شكسبير، ***هاملت***، ترجمة خليل مطران؛ جبرا، ***وليام شكسبير***، شكسبير، ***هاملت***، ترجمة عبد القادر القط.

(٤٤) انظر الفصل الثالث أعلاه. حول تأثير أوليفييه على صبحي، انظر

Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 44-83.

لم يأتِ كنعان على ذكر كوزنتسيف.

(٤٥) من ***Hamlet, 5.2.364***. (قمتُ بترجمة نص صبحي إلى الإنجليزية حيث يختلف جوهريًا عن نص شكسبير، واستبقتُ أرقام السطور من طبعة ***Jenkins*** بكلمة ***"from"***).

(٤٦) المصدر السابق.

(٤٧) على سبيل المثال، "إلاً حياتي، إلاً حيـــاتي، إلاً حيـــاتي" (*Hamlet, 2.2.216-217*)، و"أشكر لكِ لطفك، بخير، بخير، بخير" (المصدر السابق، *3.1.92*؛ يقع هذا الـــنص فقط في الكتاب الأول لعام ١٦٢٣). ربما كانت هذه سمةً عائلية – راجع قول الشبح "اسمع، اسمع، اسمع" و"وداعًا، وداعًا، وداعًا" (المصدر السابق *1.5.22-91*).

(٤٨) إحدى النسخ المتضمنة هي نسخة مطران، والتي بها يطلب من الملائكة أن تحمل "جسد" هاملت بدلا من روحه إلى السماء (شكسبير، ***هاملت***، ترجمة خليل مطران، ١٢٥).

(٤٩) للمقارنة بالترجمات التي استخدمها صبحي، أعدتُ بناء أجزاء الـــنص مـــن هـــذا الفيديو. جميع الاقتباسات التالية من معالجة صبحي من ترجمتي- المؤلفة.

(٥٠) شكسبير، ***هاملت***، ترجمة خليل مطران؛ جبرا، ***وليام شكسبير***، شكسبير، ***هاملـــت***، ترجمة عبد القادر القط.

(٥١) أداءات منتصف الستينيات لمسرحية ***الوحوش الزجاجيـــة*** ***The Glass Menagerie*** في جامعة القاهرة بمصر وعلى المسرح القومي بسوريا موثَّقةً في

Robin, The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, 4:243.

(٥٢) توفيق الحكيم، ***قالبنا المسرحي***.

(٥٣) في المقابل، وصف مارسيلوس في المشهد الافتتاحي في نـــص شكـــسبير مملكـــة مسعورة أكثر من كونها مكلومة: عملٌ على مدار الساعة للحراس وبنائي السفن، "لمَ تُصب كل يومٍ هذه المدافع النحاسية"، "وتُشترى من الخارج معدات الحـــرب"، إلـــخ (*Hamlet, 1.1.74-82*). كما سنرى في الفصل السادس، سيعطي المعالجون العـــرب للمسرحية قدرًا كبيرًا من الأهمية لسباق التسلح هذا.

(٥٤) شكسبير، ***هاملت***، ترجمة عبد القادر القط، الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطور ٣٨٧-٩٠ ، الصفحات ٢٧٨-٧٩؛ راجع *Hamlet, 5.2.387-90*.

(٥٥) هذه السطور موجودة في الترجمات العربية التي استخدمها صبحي.

(٥٦) كل التفريغات معتمدة على رؤيتي لفيديو من فترة السبعينيات قدمه صبحي، وجودته ليست مثاليـــة، على أي حـــال، فالممثلـــون ينطقـــون بوضوح وتعديلات صـــبحي لا تخطئها العين. (نشرت عدة مقاطع من الفيديو على مـــدونتي ***"Shakespeare in the Arab World"***، *arabshakespeare.blogspot.com*، ابحث عن "*Sobhi*".)

(57) *Moussa Mahmoud, "Hamlet in Egypt", 59.*
كان عبد القادر القط أستاذًا للأدب العربي في جامعة عين شمس بالقاهرة لفترة طويلة، وكان القط (١٩١٦-٢٠٠٢) معروفًا بشعره وبنقده الشعري وبترجمته للمسرحيات عن اللغة الإنجليزية، بما فيها مسرحيات ***هاملت، بيركليس، وريتشارد الثالث***. انظر
"Obituary: Abdel Qader El-Qutt (1916-2002)".

(٥٨) مجلي، "أبو زيد الهلالي.. وهاملت"، ١٦٨-٦٩.

(٥٩) مقابلة المؤلفة مع صبحي.

(٦٠) بينما استخدمت المناجاة ترجمة مطران، ربما من أجل فصاحتها العالية، يترجم صبحي *"to be or not to be"* إلى "أكون أو لا أكون"، أكثر النسخ اقتباسًا للعبارة بضمير المفرد، وهو ينطقها بنبرة عزمٍ منتصر، وليس بنبرة شكٍّ غيبية أو يأس.

(٦١) قال صبحي: "لا أصدق أنه [كلاوديوس] يمكن أن يقول هذا، مستحيل، إذا كان قد فعل هذا أمام أحد – أمام شخص آخر – أمام الملكة جرترود – لربما صدقته. كان سيفعله للاستعراض، ولكن أن يقول ذلك وهو بمفرده، فهذا كان سيعني أنه صادق، وحده؟ همم. أن يكون له ضمير؟ لا يمكن". وأضاف: "وأيضًا، لم أكن أريد أن يتيقن المشاهد من أن كلاوديوس هو الذي قتل الملك، هذا المشهد هو الذي يعترف فيه كلاوديوس، ولكنني لا أريد الجمهور أن يحصل على تأكيد بهذا... أريد أن يكون المتفرج في الموقف نفسه مثل هاملت، أن يتوحد مع البطل، الذي ليس متأكدًا". مقابلة المؤلفة مع صبحي.

(٦٢) المصدر السابق.

(٦٣) للكلمتين المقابلتين لـ *"liberation"* , *"enlightenment"* (تحرير وتنوير) الإيقاع نفسه، مما أضفى على الجملة رنينًا كلاسيكيًا وشعاريًّا.

(٦٤) العشري، "هاملت في المسرح التجاري... وتلك هي المشكلة"، ٢٨٠.

(٦٥) عدل صبحي في أدوار كل الشخصيات ما عدا لحظات صمت أوفيليا، فهي لا تنطق بأي كلمة حتى مشهد الدير، ويستبدل تعرضها للإغماء بالمونولوج الخاص بها ("لهفي على عقل رفيع قد هوى"؛ *Hamlet, 3.1.152*) في نهاية المشهد. معظم أغنياتها في "مشهد الجنون" تم أداؤها بصوت مسجل، وهي في الكواليس. أما مع جرترود، في المقابل، يستمتع صبحي بمواجهة أوديبية على طريقة أوليفييه.

(66) *Al-Shetawi, "Hamlet in Arabic", 47.*

لم تظهر هذه الأدوات في النسخة المصورة. في مقابلتي معه (قبل إعطائي الفيديو)، أنكر صبحي أي نوايا بريختية، وقال إنه بدأ بجنازة هاملت ليقلل من حجم التشويق: "لم أكن أريد أن يجلس الجمهور ليفكر في ما الذي سيحدث بعد ذلك، ولكن في *لماذا* كان يجب أن يحدث". ولكن بحسب ملاحظتي بدت حركته بريختية، واعترض صبحي قائلا: "لا، لا، لا، خالص، مالهاش علاقة"، وأثبت الفيديو دعواه.

(٦٧) مقابلة المؤلفة مع صبحي. راجع

Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 57-58.

(٦٨) درس عصمت ، الذي شغل منصب وزير الثقافة السوري بين عامي ٢٠١٠ و٢٠١٢، الأدب الإنجليزي في دمشق (حصل على البكالوريوس في عام ١٩٦٨)، وذلك قبل حصوله على درجة الماجستير في الإخراج المسرحي من جامعة كارديف ***Cardiff*** في المملكة المتحدة في ١٩٨٣ ودرجة الدكتوراه في الفنون المسرحية من الجامعة الدولية ***International University*** في أريزونا في عام ١٩٨٩. يعد عصمت كاتبًا مسرحيًا مرموقًا، كما أنه تقلد عدة مناصب، فكان نائبًا لوزير الثقافة، ومديرًا عامًا للإذاعة والتليفزيون السوري، وعميدًا للمعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، وسفيرًا لسوريا في باكستان (٢٠٠٥-٢٠١٠) وفي قطر (٢٠١٠). يعتمد تحليلي لمسرحيته ***هاملت*** على ملاحظات برنامجه المنقولة ضمن روايته في وقت لاحق: عصمت، "هاملت كما أخرجته". قدم الشتاوي عرضًا مختصرًا بالإنجليزية: انظر

Al-Shetawi, "Hamlet in Arabic", 48.

(٦٩) يقول عصمت إنه كان يفضل ثيابًا عصرية، "هاملت مرتديًا الجينز وكنزةً سوداء، مثلاً" (٤٥٥)، كما في الإنتاج المسرحي الشهير في تاجانكا ***Taganka*** في موسكو لـ يوري ليوبيموف ***Yuri Lyubimove*** في ١٩٧١ من بطولة فلاديمير فيسوتسكي ***Vladimir Vysotsky***؛ عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٥٥. في النهاية اختار "الأزياء التاريخية الأوروبية" لتتلاءم مع التجهيزات المستعملة، والمستعارة من عروض مسرحية أخرى صممها صديقه المصمم علي الحامض الذي تلقى تدريبه في موسكو؛ المصدر السابق، ٤٥٣. أراد عصمت تجهيزاتٍ أصلية لمسرحيته ***هاملت***؛ لكن ضيق الوقت حال دون ذلك.

(٧٠) تم تشغيل أغنية فيروز "لا تهملني لا تنساني" بدلا من أغنيات أوفيليا المجنونة. يقول عصمت: "وجدتها قابلة – رغم اختلاف أسلوبها تمامًا عن الأصل – لإحداث تأثير عاطفيٍ مشابه. عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٥١.

(٧١) المصدر السابق، ٤٦٠.

(٧٢) المصدر السابق، ٤٤٩.

(٧٣) المصدر السابق، ٤٦٣.

(٧٤) المصدر السابق، ٤٤٧.

(٧٥) المصدر السابق، ٤٤٨. (تحكي مسرحية *رومولوس العظيم* *Romulus the Great* قصة إمبراطور دمر إمبراطوريته عمدًا).

(٧٦) المصدر السابق، ٤٥٤.

(٧٧) الدليل على ارتباط المدرسة المستمر بعائلة الأسد الحاكمة، أنها سُميت فيما بعد "الشهيد باسل الأسد" تخليدًا لذكراه، وهو خريج المدرسة والابن الأكبر للرئيس حافظ الأسد، بعد موت باسل في عام ١٩٩٤ في حادث سيارة. واعتبارًا من ٢٠٠٩، ترأست بشرى الأسد، ابنة حافظ الأسد، رابطة الخريجين، (وهي أخت الرئيس بشار الأسد وزوجة اللواء آصف شوكت، نائب رئيس أركان الجيش السوري). المعلومات عن المدرسة متاحة على صفحتها بالفيس بوك وعلى موقعين إلكترونيين للخريجين، وجميعها تشير للمدرسة بأسمها الفرنسي القديم:

http://www.facebook.com/LaiqueSchool, http://www.laique78.com/index.htm, and http://www.Laique.com .

(٧٨) عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٥٠.

(٧٩) يزعم عصمت أن هذه المصادفة قد فاجأته، تم ضم الفتى لفريق التمثيل كبديل جاهز ولم يحصل على الدور إلاّ بعد نقل هاملت الأصلي إلى مدينة أخرى لأداء الخدمة العسكرية. المصدر السابق، ٤٥٥.

(٨٠) للحصول على معلومات عن هذه الفترة، انظر

Hopwood, Syria 1945-1986.

(٨١) الإشارة إلى

Lewis, "Hamlet: The Prince or the Poem?"

(٨٢) نسخت ملاحظات البرنامج في عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٦١-٦٤.

(83) Hamlet 1.5.97-104.

(٨٤) يشبه عصمت هنا المجادلين الذين ورد ذكرهم في الفصل الأول، الذين يتحدثون عن الانقسام والتمزق كمرادفيْن للجنون والانتحار.

(٨٥) عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٦٣. التشديد مضاف.

(٨٦) إذا كانت هناك علامات سياسية دقيقة في العرض نفسه (أزياء مثيـــرة للعواطـــف، إشارات سياسية عفوية، إلخ) فلم تحتفظ بها هذه المصادر، ولم أجد بعد آثارًا تـــدل عليها.

(87) Quoted in Yurchak, Everything Was Forever, Until It Was No More, 71-73.

(٨٨) عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٦٣.

(٨٩) راجع تعليقات بريخت حول الأوبرا: "الأوبرا التي لدينا هي أوبرا مطبخية، كانـــت وسيلة للمتعة منذ وقت طويل قبل أن تتحول إلى سلعة، وقد عززت المتعـــة حتـــى حينما كان الأمر يتطلب، أو يشجع، على درجة معينة مـــن التربيـــة، لأن التربيـــة المطروحة للمناقشة هنا هي تربيةٌ للذوق، فهي تتبنى منهج المتعة لكـــل موضـــوع، حيث إنها "تجرِّب" وتصنِّف باعتبارها "تجربة"".

Beacht, Breacht on Theatre, 35.

(٩٠) كما لاحظ مؤرخ فني في سياق آخر: "الكثير مما كنا ندعوه "ذوق" يكمـــن فـــي هـــذا التناغم ما بين أوجه التمييز التي تتطلبها لوحةٌ ما ومهارات التمييـــز التـــي يحوزهـــا المشاهد. نحن نستمتع بممارسة المهارات، ونحن نستمتع على وجه التحديد بالممارسة العابثة للمهارات التي نستخدمها في الحياة العادية بجدية. إذا أعطتنا لوحةٌ ما الفرصة لممارسة مهارة قيمة ومكافآت ولعنا بالتحف الفنية بإحساس مـــن الـــرؤى الجـــديرة بالاهتمام حول تنظيم اللوحة، فنحن نميل إلى الاستمتاع بها: فهي تكون على ذوقنا".

Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, 34.

(٩١) للقراءة عن معالجة لسامي عبد الحميد بعنوان ***هاملت عربيًا*** وهي تعتمد على ما كان وقتها نزاعًا حديثًا بشأن خلافة الحكم في قطر بشكل فضفاض، انظر

Alsenad, "Professional Producation of Shakespeare in Iraq", 120-38.

عُرِضت هذه المعالجة على مسرح بغداد للفن الحديث في مايو/أيار ١٩٧٣. جمع العرض بين زخارف الثقافة العربية والإسلامية وبين البطل المتردد الذي لا يحظى بالجاذبية الشخصية؛ وصف النقاد تلك المعالجة بأنها فشلٌ ذريع لا ينسى.

(92) Scott, Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts.

(٩٣) لقراءة محاكاة أفضل عن التحول التجاري في تلك الفترة، انظر إبراهيم، ***ذات***.

(٩٤) الدويري، ***الأعمال الكاملة***، *3:5-166*. قرأ كنعان المسرحية على أنها اتهام لرقابة الدولة تحت حكم عبد الناصر والسادات؛

Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 138-87. See also Ghazoul, "The Arabization of Othello", 27.

(٩٥) وصف والتر آرمبروست *Walter Armbrust* ميدان العتبة بأنه "حي يقع في منطقة انتقالية بين وسط المدينة بالقاهرة مبنيٌّ على الطراز الأوروبي وبه مناطق أكثر تقليدية. رشح أصدقائي العتبة باعتبارها مكان لشراء الأشياء بسعر رخيص؛ تصورها وسائل الإعلام على أنها مكان لتلقِّي وبيع السلع المسروقة ويتفشى فيه الذوق الرديء".

Armbrust, Mass Culture and Modernism in Egypt, 2.

(٩٦) الدويري، ***الأعمال الكاملة***، ٣:٢٣.

(٩٧) المصدر السابق، ١٢١.

(٩٨) تُصوِّرُ مشاهدُ افتتاحية أخرى الجنازات في أعمال مثل: مسرحية محمد صبحي التي تمت مناقشتها أعلاه، مسرحية ***مأساة الحلاج*** لصلاح عبد الصبور (تمت مناقشتها في الفصل الرابع) والتي افتتحت أيضًا بصورة لجثة الشهيد، وأيضًا مسرحية ***هاملت يستيقظ متأخرًا*** لممدوح عدوان (ستتم مناقشتها في الفصل السادس). لا أعرف كم مسرحيةً أخرى في فترة الستينيات والسبعينيات بدأت بالجنازات، من الممكن أن ذلك البناء نشأ في محاكاة لأسلوب الفلاش باك في الأفلام.

(٩٩) الدويري، ***الأعمال الكاملة***، ٣:٢٩.

(١٠٠) وصف ممتاز لتلك الفترة في حياة شكسبير، ولو أنه لم يكن متاحًا للدويري، هو

Shapiro, A Year in the Life of William Shakespeare: 1599.

(١٠١) الدويري، *الأعمال الكاملة*، ٣:٦٨ ، ٧٩:٨٠.

(١٠٢) المصدر السابق، ٢٩.

(١٠٣) على سبيل المثال فإن شخصية الملكة إليزابيث التي صوَّرها الدويري (مثل نموذجها التاريخي) ترى في عرض شكسبير لمسرحيته *ريتشارد الثاني* عشية تمرد مقاطعة إسكس *Essex* تحريضًا سياسيًّا، فالمسرحية تتحدى الحق الإلهي وتجعل الجماهير تشاهد تنازلا ملكيًّا، كما تقول. وترد اسكس "الحق الإلهي ملك للشعب". يبذل شكسبير المنزعج غاية جهده ليبقى خارج المناقشة، وينجو من العقاب، ولكن إليزابيث تعنفه بصدى ساحرات مانترا: لماذا هو جاحد لدرجة أن ينخرط مع المتآمرين بينما ساعدته على تحقيق الشهرة، والثروة، والانتشار؟ الدويري، *الأعمال الكاملة*، ٣:١٣٦ وما يليها.

(١٠٤) يدعو فولستاف شكسبير بكلمة "شيخ-سبير *Shaykh-speare*" عدة مرات، ربما لاستغلال السجع مع كلمة "شيخ"، ولكن الإرشادات المسرحية تتهجى هذه الكلمة بالطريقة العربية العادية، شكسبير بالكاف.

(١٠٥) الدويري، *الأعمال الكاملة*، *3:41-43*.

(١٠٦) لحسن حظ جمهور القاهرة، تضمنت المسرحية مقتطفات طويلة من كل من مسرحيات ***زوجات مرحات وكوميديا الأخطاء*** قدمت بدون مقاطعة وبالكثير من المزحات المضحكة (بشكل عام يبدو أنها فكرة جيدة أن تعرض للجمهور الشيء الذي يوبخهم المرء على الإعجاب به).

(١٠٧) تطلق المسرحية على مارلو شخصية دون كويكسوت *Don Quixote* في مقارنة تناصية تخلط التاريخ بالخيال مرة أخرى. على أي حال، يتضح فيما بعد أن نجاحه الباهر، الذي يحسده عليه شكسبير للغاية، يعود إلى اتفاق يشبه ما فعله دكتور فاوستس مع الشيطان.

(١٠٨) ليس مؤكدًا أي من مسرحيات مارلو هي التي يشير إليها الدويري، المسرحية الوحيدة التي لم تذكر في الجملة التالية هي ***مذبحة في باريس*** *A Massacre in Paris*، وهذا يبدو مقبول ظاهريًّا هنا.

(١٠٩) الدويري، *الأعمال الكاملة*، ٣:٦٨.

(١١٠) معروفٌ أن تاريخ نشر *شكسبير ملكًا* كان عام ١٠٧٥، قرأت هذا على أنه اتهام لتقارب السادات في فترة ما بعد ١٩٧٣ مع الغرب، ولم يكن قد حدث تحوله إلى إسرائيل في عامي ١٩٧٨-٧٩ قد حدث بعد.

(١١١) الدويري، *الأعمال الكاملة*، *3:151-53*.

(١١٢) المصدر السابق، ١٦٠.

(١١٣) المصدر السابق، ١٦٦.

(114) Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 184.

(١١٥) على سبيل المثال، "لوح رخامي محفور عليه كلمات سنعرفها في حينه"؛ الدويري، *الأعمال الكاملة*، ٣:٨.

(١١٦) انظر الفصل الرابع حول كوزنتسيف.

(١١٧) عصمت، "هاملت كما أخرجته"، ٤٦٣.

(١١٨) كما هو مبين في مسرحية ونوس لعام ١٩٧٦، *الفيل، يا ملك الزمان*، والتي تُرجمت باسم ***The King's Elephant*** في ***Jayyusi, Short Arabic Plays***. في هذه الحكاية الرمزية، يتزعم يحيى، الذي نصب نفسه ممثلا للشعب، مسيرة بالناس ليشكوا إلى الملك أن الفيل، حيوانه الأليف، يجري في كل مكان في أحيائهم ويعرض أطفالهم للخطر، ولكن عند وصولهم إلى القصر يصاب الناس بالخوف وتخرس ألسنتهم، فيتخلى عنهم يحيى في ازدراء ويذهب ليعمل لدى الملك.

(١١٩) عندما خرج ونوس عن صمته، كان هذا عبر مجموعة من المسرحيات التي اختلفت جذريًا عن أعماله البريختية المبكرة، شددت هذه المسرحيات على التشخيص، ورسم الشخصيات بعمق وبتعاطف. من هذه المسرحيات مسرحية *الاغتصاب*، والتي أثارت الجدل لتصويرها شخصية إسرائيلية في ضوء إيجابيّ. مات ونوس بعد إصابته بالسرطان في عام ١٩٩٧.

(١٢٠) انظر، على سبيل المثال

Badawi, "Introduction", and Amin, "Egyptian Playwright Alfred Farag Analyzes Decline of Arab Theatre".

الفصل السادس

ست مسرحيات تبحث عن بطل، ١٩٧٦-٢٠٠٢

في بدايات مسرحية ***هاملت يستيقظ متأخرًا*** (١٩٧٦)، وهي معالجة ساخرة لمسرحية ***هاملت*** للكاتب المسرحيّ السوريّ ممدوح عدوان (١٩٤١-٢٠٠٤)،[١] يصف البطل مشهدًا مروعًا لم يُقَدَّم في مسرحية ***هاملت*** لشكسبير، حيث يعترف هاملت وهو ينتحبُ نصفَ مخمور، أنه قد نبش لتوه قبر والده:

هوراشيو: أجبني يا هاملت، ماذا جرى؟

هاملت: (يكاد أن يبكي) لقد رأيت أبي.

هوراشيو: عدتَ تَتَصَوَّرُه من جديد.

هاملت: ليس تصورًا يا هوراشيو. لقد رأيته، ذهبت إلى القبر ورأيته.

هوراشيو: لماذا ذهبت إلى القبر؟

هاملت: (متعَبًا) أرهقني يا هوراشيو. أينما التفتُ أرى صورته. أردتُ أن أتأكد أنه لا يترك قبره ويخرج إليّ. لم أعد أستطيع الاحتمال. كنتُ أشرب معهم وبغتة انتصب أمامي كعادته. فنهضتُ فورًا وذهبتُ إلى المقبرة.

هوراشيو: وماذا تستفيد من ذهابك إلى المقبرة؟

هاملت: (مُحرَجًا) لقد فتحتُ التابوت. يا إلهي يا هوراشيو. أمرٌ فظيع. أهكذا يحدث للموتى؟ تصور.. أبي.. أصبح .. (لا يجد كلامًا).

هوراشيو: كيف تفتح تابوت رجلٍ ميتٍ منذ شهر؟.. أمجنونٌ أنت؟

هاملت: إنه أبي.

هوراشيو: حتى لو كان أباك. كيف تفتح التابوت؟

هاملت: لم أعد أستطيع الاحتمال. لم ينفعني شيء. إذا شربتُ أراه وإذا نمتُ أراه وإذا عانقتُ امرأةً أراه. انظرْ (يُخرِجُ كتابًا من جيبه) إنني أقرأُ الإنجيل لأهرب منه. ولكن المسيح نفسه لا يتحدث إلا عن أبيه. ماذا أفعل؟ ماذا أفعل (ينهار) يا إلهي يا هوراشيو لو رأيتَ منظره في التابوت: أبي. أبي بعظمته وجبروته كان كتلةً من العظام (يعتصر رأسه ليطرد الصورة) لم أجد عينيه الحالمتين ولا جبينه المُغضن.. لم أجد أحلامه وأمانيه وكبرياءه وغضبه (ينفجر) لم أجد إلا العظام والديدان![٢]

نُشرت مسرحية **هاملت يستيقظ متأخرًا** في ١٩٧٦ وعُرضت على المسرح القومي بدمشق في يناير/كانون الثاني ١٩٧٨،[٣] وهي تسخر بمرارة من تراث هاملت البطل العربي في بدايات السبعينيات، حيث تُلمِّح المقدمة بشفافية إلى السياسة المعاصرة، وتتعافى إلسينور (تُقرأ على أنها الوطن العربي) من هزيمةٍ مريرة على يد فورتنبراس (إسرائيل/الغرب)، والذي

لا يزال يحتل جزءًا من الأرض (مرتفعات الجولان/ فلسطين)؛ ويخطط الملك الجديد (السادات) بطريقةٍ غادرة لصنع السلام مع فورتنبراس. في الدانمارك التي يصوِّرها عدوان *كل شيء* يتعفن، فالنظام القاتل الجديد يُمَكن شبكة من الخونة، والمحتالين التافهين، والمخبرين؛ ليرتس جبان، وأوفيليا عاهرة تسعى إلى إغواء هاملت والاستيلاء على العرش فحسب؛ روزنكرانتس وغولدنشتيرن [هكذا][٤] يعملان كجواسيس لصالح بولونيوس، الذي يترأس وكالة مخابرات شريرة شبه مستقلة. وفي وكر الأفاعي هذا، هاملت الذي يستيقظ متأخرًا عاجزٌ ولكنه أبعد ما يكون عن البراءة، فهو مخرجٌ هاوٍ سكير، يترك الضغائن الشخصية تعميه عن عفن المملكة الضارب في أعماقها. وعلى حد تعبير محمود الشتاوي، فهو "يجسد صورة العربيّ المتعلم الذي يُؤخذ دائمًا على حين غرة"،[٥] فعمله ضد نظام كلاوديوس متأخرٌ وغير مُجْدٍ، يؤدي فقط إلى محاكمةٍ صوريةٍ سريعةٍ وموتٍ مُشين.

كما يبين المشهد المقتبس مع هوراشيو، فإن الصورة الكاريكاتورية التي يرسمها عدوان للمثقف العربي ما بعد ١٩٦٧ لها جانب تراجيديّ، فهاملت يلاحقه شبحٌ لا يستطيع أن ينساه أو أن يرضيه، ويقوده ظهوره المتكرر الصامت إلى المقبرة؛ وهناك، يواجه "العظام والديدان" المتبقية من والده ومن المبادئ التي كان يمثِّلها والده. في نهايات السبعينيات، وبينما تسعى مصر إلى سلامٍ مستقل مع إسرائيل والذي سيدمِّر التظاهر الأخير بالوحدة العربية، كان المعنى الذي يشير إليه عدوان واضحًا بما فيه الكفاية، فقد كان والد هاملت هو الراحل جمال عبد الناصر، وقد فشلت مثالياته المتعلقة بالشأن العربي في التحقُّق، والآن يستمر شبحه في الظهور لكن لا شيء لديه ليقوله، فقد وصل النظام الجديد، القبول به سيكون خيانة، ولكن مقاومته ستكون انتحارًا.

تعد مسرحية عدوان أول المسرحيات الستة التي سنبحثها في هذا الفصل والتي أعادت كتابة مسرحية ***هاملت*** وأكثرها صراحةً من الناحية السياسية، ولكن منهجها نمطيّ. عُرضت المسرحيات التي سنحللها هنا في الفترة من ١٩٧٦ وحتى ٢٠٠٢ (انظر الجدول رقم *6.1*)، وتشترك جميعها بوضوح في أربعة معايير محايدة:

١- اللغة العربية أو تجهيزات مسرحية عربية صريحة.

٢- إشارة صريحة إلى مسرحية ***هاملت*** لشكسبير إما عن طريق العنوان أو عن طريق أسماء الشخصيات.

٣- كتابة معترف بها بكلمات الكاتب نفسه بدلا من ترجمة لمضمون نص شكسبير.

٤- وجود مخطوط أو نص منشور[٦].

وبصرف النظر عن هذه الخصائص الأساسية، فهذه المسرحيات مختلفة بشكلٍ كبير، حيث إنّ مؤلفيها من ست جنسيات مختلفة (سوريّ، أردنيّ، مصريّ، عراقيّ، تونسيّ، بريطانيّ من أصلٍ كويتيّ)؛ واثنين منهما مهاجريْن، كما تمتد المسرحيات الست بطول ربع قرن وكُتبت لجماهير مختلفة، فقد كُتبت إحداها (***إسماعيل هاملت***) بالعامية السورية، مسرحية أخرى (***مؤتمر هاملت*** *Al-Hamlet Summit*) بالإنجليزية، وكُتبت المسرحيات الأخرى بمستوياتٍ مختلفة من العربية الفصحى[٧]. من المتوقع إذًا، أن تختلف هذه المسرحيات في الحبكة، والأسلوب اللفظيّ، والشكل البصريّ. ومع هذا فخمس مسرحيات على الأقل منها تتفق، إلى درجةٍ مدهشة، مع نمطٍ ساخر وحيد، (والمسرحية السادسة، كما سنرى، هي الاستثناء الذي يؤكد القاعدة).

في قلب هذا النمط وعيٌ متأخرٌ بالذات مع احترامٍ لكل من مسرحية ***هاملت*** لشكسبير والمسرح السياسيّ العربيّ، (وهذا واضحٌ حتى في عنوان مسرحية عدوان، ***هاملت يستيقظ متأخرًا***). وعلى عكس الإنتاجات المسرحية في بدايات السبعينيات مثل مسرحيات صبحي وعصمت، لا تهدف إعادات الكتابة في فترة ما بعد ١٩٧٦ إلى أن تكون أداءاتٍ موثوقة لمسرحية ***هاملت*** التي كتبها شكسبير، وهي لا تسعى "لمسح" أو أخذ مكان نص شكسبير في أذهان الجمهور، إنها بدلا من ذلك تحجز مكانًا جديدًا بين شكسبير وجمهورها، مشددةً على اختلاف مسرحياتهم عن مسرحية ***هاملت*** "الأصلية" التي تبقى ماثلةً في الذاكرة كخلفية حوارية(٨). وتقدم هذه المسرحيات نفسها باعتبارها تعليقًا على الأنباء، وليس باعتبارها الأنباء ذاتها، ويُجْبَرُ المشاهدون على مشاهدتها بـ"رؤية مجهرية"، مع الإبقاء على كل من الأصل الذي سبق تلقيه والنُّسَخ الجديدة في الذهن(٩).

ويستطيع معيدو الكتابة أن يلعبوا هذه اللعبة لأن جماهيرهم يعرفون بالفعل (مخزون التفسيرات العربية لـ) "أصلـ"ـهم بشكلٍ جيد. وبحلول منتصف السبعينيات، كما رأينا، جسَّد تراث المسرح العربي هاملت باعتباره بطلا عربيًّا ثوريًّا باحثًا عن العدالة، بعيدًا كل البعد عن هؤلاء المتخبِّطين، المتلجلجين، العاجزين، السكيرين في أحيانٍ كثيرة، الذين يُعرضون على المسرح الآن. ودُعِيَ الجمهور لتقييم الأبطال الجدد في مقابل البطل القديم ليجدهم مطلوبين: إنهم هاملتات بالاسم فقط، فالتناقض يلوح بشكلٍ واضح لأي من أفراد الجمهور الذين قد يخطئون ملاحظته. في مسرحية ***انسوا هاملت***، للكاتب المسرحي والمخرج العراقي جواد الأسدي، ينفجر هوراشيو قائلا: "لستَ هاملت الذي أعرفه وعشتُ معه"، ويرد هاملت في تبلُّدٍ مثيرٍ للغيظ: "ربما عليَّ أن أبدل اسمي"(١٠).

يفتقر هاملت الجديد للقوة – وعلى الأخص القوة *اللفظية*. قد يتوقع المرء أن تُطلق إعادات الكتابة في أواخر القرن العشرين فصاحة هاملت لتقدم رسالةً سياسية عن الدول المتعفنة والأزمنة المضطربة، أو بدلا من ذلك (مثل مسرحية ***رزونكرانتس وجولدينشترن*** لـ ستوبارد ***Stoppard***) أن تدعم قفزةً في العبث اللاموضوعي. ولكن بدلا من ذلك، نزع هاملت الجديد إلى إلا يكون فصيحًا بالمرَّة، فخمسة من الأبطال الذين يجري تحليلهم في هذا الفصل يواجهون انهيارات الخطاب الإنساني الذي له معنى: فهم ينهارون في تلعثمٍ وبكاءٍ في اللحظات الحاسمة، ويستمعون في صمتٍ بينما توجه إليهم الشخصيات الأخرى أفضل جُمَلِهم، تاركين أشهر مناجياتهم لتتجزأ بين عدة ممثلين أو ليقرأها حفاروا القبور بعد وفاتهم، أو لكي لا تجد آذانًا صاغية إلا بين الصم والموتى.

جدول رقم 6.1

ست مسرحيات عربية مأخوذة عن *هاملت* (١٩٧٦-٢٠٠٤)

المسرحية	المؤلف (الجنسية)	سنة النشر أو الإنتاج	المخرج الأول	مدينة العرض	نبذة عن المسرحية
هاملت يستيقظ متأخرا	ممدوح عدوان (سوريّ)	نشرت ١٩٧٦، وعُرضت في يناير/كانون الثاني ١٩٧٨.	ممدوح عدوان	دمشق	أميرٌ ومخرجٌ مسرحيٌّ سكير ينتبه متأخرًا للآثار السياسية المترتبة على مقتل والده، ودكتاتورية عمه، وصفقة السلام الوشيكة مع فورتنبراس؛ ويُدان في محاكمة صورية ثم يُعدم.
فرقة مسرحية وجدت مسرحا.."فمسرحت" هاملت.	نادر عمران (أردنيّ)	١٩٨٤	خالد الطريفي	الرباط، ثم عمّان	أميرٌ عربيّ يوظف فرقة لتمثيل مسرحية *هاملت* لكي "يقبض على ضمير" عمه/زوج أمه مغتصب العرش. ولكنه يفشل، فالممثلون يتغلبون على مخرجهم، مطالبين بالحكم الذاتي للمسرح.
رقصة العقارب	محمود أبو دومة (مصريّ)	نشرت في ١٩٨٨، وعُرضت في عامَي ١٩٨٩ و١٩٩١	محمود أبو دومة	الإسكندرية	يتآمر كلاوديوس مع فورتنبراس في حرب مزيفة لابتزاز المال من النبلاء وتهميش هاملت الذي ليست له اهتمامات سياسية، ولكن المعارضة المحلية ("المجاهدين") ينظمون ثورة.

المسرحية	المؤلف (الجنسية)	سنة النشر أو الإنتاج	المخرج الأول	مدينة العرض	نبذة عن المسرحية
انسوا هاملت/ شُبّاك أوفيليا	جواد الأسدي (عراقيّ)	عُرضت في ١٩٩٤، نُشرت في ٢٠٠٠	جواد الأسدي	القاهرة	تشهد أوفيليا قتل كلاوديوس للملك وتدشينه لمملكة من الإرهاب بدون معارضة من هاملت السلبي، وتتم تصفية ليرتس، ويقدم حفارو القبور تعليقًا ساخرًا.
اسماعيل هاملت	عبد الحكيم المرزوقي (تونسيّ)	٢٠٠١،١٩٩٩، ٢٠١٠-٢٠١١	رولا فتال (سورية)	لندن والقاهرة	يغوي أبو سعيد مالك الحمَّام أم إسماعيل ويجعل إسماعيل وأمه يعملان عنده في الحمَّام، فيما بعد يصبح إسماعيل (والذي يطلق عليه صديقه اسم هاملت) مغسِّلا للموتى، والمسرحية عبارة عن مونولوج يرويه أثناء تغسيله جثة أبي سعيد.
مؤتمر هاملت	سليمان البسام (كويتي/بريطاني)	٢٠٠٢ (إنتاج باللغة الإنجليزية)؛ ٢٠٠٤ (نسخة مزيدة بالعربية)؛ نُشرت في ٢٠٠٦	سليمان البسام	إدنبرة، القاهرة، لندن، باللغة العربية: طوكيو، سيول، طهران، إلخ	دولة ديكتاتورية عربية (مجمعة من عدة دول حقيقية) تعقد اجتماعًا حكوميًّا وسط سيارات متفجرة بالعاصمة، وتمرد بالجنوب، وجيش أجنبي يحتشد على الحدود، تجار السلاح يبيعون للجميع، بما فيهم هاملت الإسلاميّ والمُفجرة الانتحارية أوفيليا.

لا تُظهر مسرحيات *هاملت* غير العربية، في مجملها، هذا النمط. أما معظم مسرحيات *هاملت* فيما بعد ١٩٧٥ من المناطق الأخرى فهي تتشارك بعض خصائص المعالجات العربية التي ناقشناها هنا – تأثيرات الصياغة البريختية، والقوائم المخفضة لشخصيات المسرحية، والنصوص المختصرة، والتجميعات التناصية، والتلميحات إلى السياسة المعاصرة، والصراحة الجنسية، والعبثية، وغير ذلك – ولكن من غير المعتاد بشكل كبير بالنسبة لهاملت في أيّ معالجة من أيّ دولة أن يفقد دوره المتكلم المهيمن على المسرحية[١١]. علق الملاحظون على الأهمية الأيديولوجية المخصصة للولوع بالفصاحة اللفظية في المجتمعات العربية: فاستخدام اللغة السلسة بل وحتى الفنية يُعد علامة على الجدارة، والقوة، كما يعتبر فضيلةً رجولية. وبالنسبة لرجل القبيلة اليمني، على حد تعبير ستيفن كاتون **Steven Caton**، "تكون محترمًا إذا قلت شعرًا عظيمًا، ولا تكون كذلك إذا ثرثرت بشكلٍ غير منطقي"[١٢]. استوعب الكثير من العرب غير المنتمين لقبائل هذه القيمَ "بحكم النسب، بحكم الانتماء، أو بحكم اعتماد المثاليَّات [القبَلية] عن البراعة الإنسانية ومعايير الجمال (من خلال أدوات اللغة والأدب)"[١٣]. وفي هذا السياق يصدمنا بشكل مضاعف أن نجد مثل هذا العجز عن التعبير لدى الأبطال العرب.

أصبح التأخر علامة تميز كل ملامح هذه المسرحيات بعد استنزافها بسبب صورة هاملت المحبِطة، فهو يكمن وراء خصائص رسمية مهمة: العرض القصير، والإطار الزمنيّ المفكك أو الدائريّ، والمقارنات التناصية الصريحة مع مسرحية *هاملت* لشكسبير. وتوفر دراية الجمهور بـ (تفسيرات معينة لـ) شكسبير وصولا فوريًّا لمجموعة من الحيَل التي تم تعديلها والتي إن لم يكن الأمر كذلك قد تتطلب قدرًا عاليًا من المهارة، ومسموحٌ للمسرحية القديمة بأن تطارد الجديدة[١٤]. وكما لو كان الأمر كابوسًا، يجري الزمن إلى الخلف، في دوائر، أو بطريقة الفلاش باك حيث يبدو هاملت دائمًا وكأنه "يستيقظ متأخرًا"، وتبدو الشخصيات الأخرى وكأنها تعرف النص، فغالبًا ما تُستبدل تعليقات الكواليس على النص بنص شكسبير نفسه.

وعلى مستوى الموضوع الرئيسي أيضًا، تستغل هذه المسرحيات وتدفع توقعات مشاهديها، ويتم كشف زيف دعاوى الفن السياسي، ويُحَوَّل كلاوديوس إلى أسطورة باعتباره وحشًا، قادرًا على إغواء أو افتراس كل من يقع في طريقه، أما الشيء الذي يصدمنا أكثر من غيره، فهو أن يُرفع القناع عن الملك هاملت ليظهر بصورة الكاذب أو ضعيف الشخصية، وبالتالي يكون هاملت فاشلا، ولكن ظروفه لا تسمح لبطلٍ أكثر قوة أن يكون له فرصة. وتكون النتيجة، التي تضاعفها لوحات شكسبيرية إضافية بائسة والتي تشمل الجمهور في إذلال هاملت (بصق كلاوديوس وجيرترود على جثة الملك الميت، وتنصت هاملت على مداعبات أمه وعمه في غرفة النوم، وأيدي كلاوديوس المرتعشة مع فورتنبراس العدو الأجنبي، وإغواء كلاوديوس لأوفيليا، إلخ) هي عالم لا مكان فيه للفنان الملتزم أو المثقف. وتمتد "الحديقة التي لم تُستأصل حشائشها الضارة" لمخيلة هاملت لتخيِّم على المسرحية بأكملها؛ فلم تعد البطولة ممكنة، والبطل عالقٌ في خيار اللا فوز بين مثالياته العاجزة (شبح الناصرية لم يبتعد أبدًا عن المشهد) والواقع الفظيع.

"مسرحيةٌ لا تطعن"

لماذا أصبحت السمات الشكلية لما بعد الحداثة – دائرية العمل المتأخر والمرجعية الذاتية – مفيدة لتكون موضوعات رئيسية لما بعد ١٩٧٥؟ كما ناقشت في الفصل السابق، وصلت الدراما العربية إلى طريقٍ مسدود، وأصبحت الجماهير الذي تدرب طوال عقدين على فك رموز المسرحيات السياسية، مطالبةً باستخدام المهارات التأويلية التي طورتها. ومع هذا فقد فشلت الدراما الرمزية في إنتاج تغيير سياسيّ ملموس؛ وبدلا من ذلك أصبحت مجرد شكلٍ من أشكال الترفيه عن الطبقة الراقية، وبقي الجمهور

سلبيًّا وضعيفًا كما كان دائمًا. لم يعد كشف عري الإمبراطور في العلن كافيًا: فهو لا يزال على العرش، وأصبحت قوته فاحشة في عريها،[١٥] والإسهاب في الحديث عن انتهاكاته سيكون تملقًا للنظام، وإعادة تأكيد على قوته ليصمد أمام ألمع نقاده، كما سيكون بمثابة إرضاء للجمهور الراغب في التسلية، وهي وظيفةٌ سعى المسرح العربي "الجاد" دائمًا إلى تجنبها.

دعونا نعيد صياغة المشكلة الفنية، كما فعل عدد من كتابنا المسرحيين، فيما يتعلق بالمسرحية داخل المسرحية في مسرحية ***هاملت***. في نص شكسبير، تمتلك إعادة كتابة هاملت السياسية للمسرحية الإيطالية ***مقتل جونزاجو***، والتي غير عنوانها إلى ***مصيدة الفأر***،[١٦] جمهورًا وهدفًا مقصودًا، فهي تهدف إلى "القبض على ضمير الملك"، وبتوفير دليل "أكثر تماسكًا" (قابل للمشاركة في العلن) على ذنب كلاوديوس، لإقناع هؤلاء الموجودين في البلاط الدانماركي والذين قد تنتابهم الشكوك حول صدق الشبح أو يشككون في أهلية هاملت لحكم إلسينور ما بعد كلاوديوس[١٧]:

آه، لقد سمعتُ

أن المجرمين إذ يجلسون في المسرح

تفعل براعةُ المشهدِ في نفوسهم

فعلا فاتكًا، وإذا هم على الفور

يفصحون عن سوء ما صنعوا

فالقتلُ، وإن يكن عديم اللسان، لا بد ينطق يومًا

بلسانٍ خارق العجب. سأجعل هؤلاء الممثلين

يمثلون شيئًا يشبه مقتل أبي

أمام عمي. وسأرقب ملامحه،
دخيلتُه سأخرقها حتى الحشاشة، وإذا جفل،
ولو جفلةً واحدة،
عرفتُ نهجي معه. إن الروح التي رأيتها
قد يكون شيطانًا، وللشيطان قدرة
على تقمص المظهر السار، أجل، ولعله
لضعفي وسوداويتي
ولسطوته باستخدام أرواحٍ كهذه
يخدعني ليجرَّ بي إلى التهلكة. عليَّ إذًا بِحُجَجٍ
أشدَّ تماسكًا من هذه. المسرحية هي الشيء
الذي سأقبض به على ضمير الملك[١٨].

تعتبر مسرحية ***مصيدة الفأر*** آليةً عبقرية، تم إعـدادها بحيـث تقـوم الفريسة نفسها بتشغيلها. ولإنهاء العرض، يجب أن يظهر كلاوديـوس أنـه يشعر بأنه المُخاطَب أو المقصود بالفعل الدائر على خشبة المسـرح، ليبـين صراحةً الفعل التفسيريّ الذي يلمّح إليه الممثلون فحسب[١٩]. لحسـن حـظ هاملت، يخون كلاوديوس نفسه،[٢٠] حيث يفقد رباطة جأشـه جزئيًّـا لأنـه شخصيةٌ مهزوزةٌ وجبانةٌ بشكلٍ عام، (استمع إلى نظمه المفرط في الدقة في مشهد المجلس) ولكن هذا يحدث جزئيًا لأن ***مصيدة الفأر*** تأخذه علـى حـين غرة، وهذا قد ينجح لمرة واحدة فقط،[٢١] ويعتبر رد فعله اللا إراديّ الظاهر – القيام من مقعده، الأمر بزيادة الإضاءة – علامةً على نجاح المسرحية.

في المقابل، يمكن تخيل أشكالٍ متنوعةٍ من الفشل. ماذا لو لم يكن الملك لديه ضمير؟ ماذا لو كان قد شاهد مسرحية تشبه ***مصيدة الفأر*** من قبل وكان على أهبة الاستعداد؟ ماذا لو كان قويًا للغاية لدرجة أن "فضحه" باعتباره قاتلا سوف يؤكد فحسب على قدرته الغاشمة على تهميش نقاده (على سبيل المثال، باعتباره سكيرًا أو مجنونًا) ولإملاء الحقائق التي تُنطق في مملكته؟[٢٢] ماذا لو كان اعترافه لا طائل من ورائه لأنه ليس ثمة محكمة لسماع الأدلة؟ جميع مسرحياتنا الست تأخذ هذه الإخفاقات كأمر مسلّمٍ به، وتواجه الثلاث الأولى المعضلة الفنية الناجمة عنها.

هاملت يستيقظ متأخرًا

في مسرحية ***هاملت يستيقظ متأخرًا*** لممدوح عدوان، تحل مساعي البطل المسرحية باعتباره منغمسًا في الملذات محل الفعل، فمسرحيته المُجهضة بداخل المسرحية، والتي عنوانها ***شهريار***، والمستوحاة بشكلٍ فضفاض من ***ألف ليلة وليلة***،[٢٣] لا تحقق شيئًا. المشكلة أن هاملت يثبّت بصره على خيانة أمه وأصدقائه، الذين يدافعون عن المملكة الأنثوية والخاصة، ولكنهم يتجاهلون ممارسات الظلم المتزايدة بشدة والتي ترتكب ضد والده وضد "الشعب" في العلن، في المملكة الذكورية. وعندما يفيق في النهاية على الوضع السياسي، يكون هذا متأخرًا جدًا: حيث يتم إخراس تحديه القصير لهيمنة النظام على المجال الرمزي بسهولة.

تُبتكر مسرحية ***شهريار*** قبل وقتٍ طويل من معرفة هاملت أن الملك قد قتل أباه، وهي شاشة عرض بسيطة لتقلبات هاملت المزاجية. وعلى سبيل المثال، بعد محادثةٍ غاضبةٍ مع الملكة، أدخل مشهدًا على المسرحية: امرأةٌ تحرك الهواء بثيابها على قبرٍ زوجها، متأملةً أن ذلك يجعله يجف بشكلٍ

أسرع، لأنه كان قد طلب منها ألاّ تتزوج بعده قبل أن يجف التراب على قبره[٢٤]. وعندما يسمع إشاعات الشارع عن مقتل أبيه، يضيف هاملت باندفاع إلى مسرحيته التي لا تزال قيد التنفيذ. وعلى النقيض من أمير شكسبير، فليس لديه خطةٌ لاستخراج الدليل وليس لديه نيةٌ لقتل الملك. يدرك هوراشيو على الفور أن مسرحية ***هاملت*** ما هي إلا تعبير عن الذات، وليست (كما تزعم) فعلاً سياسيًا:

هاملت: يجب أن أتأكد مما إذا كانوا قد قتلوه. (لنفسه) هذا هو إذًا سر زيارته. إنه يريدني أن أثأر له.. اسمعوا سنغير المسرحية مرةً أخرى. شهريار يدخل فلا يفاجئ زوجته مع العبد، بل يفاجئها مع أخيه.

هوراشيو: وما الفائدة من ذلك؟

هاملت: ستحول المسرحية إلى طُعم. ستحولها إلى طعنة.

هوراشيو: المسرحية لا تطعن.

هاملت: دعنا نعمل ولا تتدخل. اسمعوا. سيدخل شهريار. لا. لا. اسمعوا.

لورنزو: هل لي أن أقترح اقتراحًا؟ شهريار في زيارة لأخيه. الأخ يدخل فيفاجئ شهريار مع زوجته. شهريار يقتل أخاه ليداري الفضيحة ولكي تبقى المرأة له.

جولدنشترن: إذًا لن تموت المرأة في نهاية المسرحية.

هاملت: (مفكرًا بحقد) لا. ليس الآن. فيما بعد. فيما بعد.

جولدنشترن: إذًا نستطيع أن نسميها أي اسم. لماذا ***شهريار***؟ يجب أن نفسر لماذا قرر شهريار أن يقتل النساء.

روزنكرانتس: بعد أن يقوم شهريار بقتل أخيه يندم ويحس أن المرأة هي التي دفعته إلى هذه الجريمة.

هاملت: لا. لا. شهريار لم يندم بعد. ليست هناك دلائل على ندمه. والمرأة لم تدفعه لقتل أخيه. هو بحقارته وخسته يقتل أخاه. يقتله لطمعه في زوجته وعرشه[٢٥].

نص هاملت الرمزي لم "يقبض على ضمير الملك"، وبدلا من ذلك، يعلم هاملت أن صديقه روزنكرانتس يتجسس لصالح بولونيوس، الذي يبلّغ الملك، ومن "قُبض عليه" هو هاملت، وبدلا من كشف المذنب الملكيّ، كشف إعداد هاملت للمسرحية سره ببساطة وعرضت أصدقاءه للخطر:

الملك: هل صحيح أنك تُجري تغييراتٍ في قصة *شهريار*؟

هاملت: (ينظر إلى روزنكرانتس) هل علمتَ بذلك يا مولاي؟

الملك: لم تجبني عن سؤالي.

هاملت: لم أكن أعرف أنك مهتمٌّ بالمسرح إلى هذا الحد.

بولونيوس: إن جلالته مهتمٌّ بكلّ شيء.

هاملت: يبدو أن هناك من يعرف اهتمامات جلالته أكثر مني.

الملك: أريد أن أعرف لماذا تُجري هذه التعديلات؟

هاملت: نوعٌ من المفاجأة للجمهور. الجمهور يعرف قصة شهريار، وسيكون مملا أن يرى القصة كما يعرفها. قلتُ لنفسي، نجري بعض التعديلات التي تلائم عصرنا.

بولونيوس: ولكن هذا لا يجوز.

هاملت: يجوز يا سيد بولونيوس، في المسرح تحدث تعديلاتٌ في القصص مثلما تحدث تعديلاتٌ في المكان الذي يجب أن تُرسل إليه المعونات.

الملك: أنا غير موافق.

هاملت: هل ستمثِّل معنا يا مولاي؟

الملك: أنا لا أمزح يا هاملت.

هاملت: هل لي أن أعرف سبب احتجاجك؟

الملك: أنك تناقش أكثر من اللازم. انتهى النقاش. هذا أمر. الفوضى التي كانت أيام والدك لن أسمح لها بالاستمرار. (يتجه إلى الخروج) بولونيوس، أنت ستحضر كل التدريبات.

بولونيوس: كما تشاء يا مولاي. ولكن أليس من الأفضل أن يظل روزنكرانتس مهتمًّا بهذه المسألة كي أتفرغ لمشاغلي الأخرى؟

الملك: المهم أنت المسؤول عن العرض النهائي (لهاملت) ستتلقى التعليمات من بولونيوس (يخرج)[٢٦].

يربح الملك هذه الجولة. ويُرفض ادعاء هاملت بأن للفنان سلطةً تقديرية مثل الديكتاتور ("في المسرح تحدث تعديلاتٌ في القصص مثلما تحدث تعديلاتٌ في المكان الذي يجب أن تُرسل إليه المعونات") في محاكمة عاجلة، لدرجة أن الملك يقدم الحجة المضادة تمامًا، وهي فرض الرقابة كدفاع عن النظام العام: "الفوضى التي كانت أيام والدك لن أسمح لها بالاستمرار". يتخلى هاملت عن مسرحيته بعد أن يصرخ (بدون جدوى) في المخبر روزنكرانتس: "أليس اسمك بروتس؟... ألا تُمثل دور بروتس؟...

يهوذا إذًا؟... أبلغ الملك أنني أحتاج إلى تغييرٍ جديد في المسرحية. فإن أحد الأصدقاء يخون صديقه في المسرحية"[٢٧]. في المرة القادمة سوف يهاجم بشكل حَرْفِيٍّ أكثر.

في بداية الفصل الثاني، يواجه هاملت في مسرحية عدوان تحديًا رمزيًا قصيرًا، حيث يختار اللحظة التي يزور فيها فورتنبراس البلاد، وهو العدو الذي تحول إلى مستثمرٍ يَعِدُ بإنعاش الاقتصاد. وبينما يمكن معالجة بعض قضايا السياسة الداخلية بحرْفية قاسية (رشوة الحلفاء، إرهاب أو سجن المعارضين)، يستجيب المستثمرون الأجانب للرموز، ويفهم كل من هاملت والملك هذا، ولذلك يأمر الملك بولونيوس بتنظيم "مظاهر السعادة"[٢٨] ليظهر لفورتنبراس أن المملكة مستقرة، لدرجة أن حكامها أقوياء بما فيه الكفاية على الأقل لفرض هذه المظاهر[٢٩]. بداخل القصر، أيضًا، أعدَّ الملك ما وصفه هوراشيو بمرارة: "كان المشهد مثيرًا حقًّا"[٣٠]: حيث يرحب الملك بفورتنبراس باعتباره "أخًا وصديقًا"، ويرد فورتنبراس بسرور، ويشربان نخب خططهما من أجل المشاريع المشتركة لدفع النمو الاقتصادي. وفي هذه اللحظة الاحتفالية يمشي هاملت، بادي السُكر ومقتبسًا من إنجيل متّى[٣١]:

هاملت: (يظهر جالسًا على النافذة) انتبهوا أيها السادة. أنتم تشربون دمًا.

أوفيليا: هاملت!

الملكة: لماذا تدخل من هنا؟

هاملت: ادخلوا من الباب الضيق، فواسعٌ هو الباب ورحبٌ هو الطريق المؤدي إلى الهلاك[٣٢].

فورتنبراس: رائع. رائع. إنه يحفظ الإنجيل جيدًا. (يـصفق باحتفالية).

هاملت: (يكمل دون أن يهتم لتعليقه وهو ينزل من النافـذة) احترزوا من الأنبياء الكَذَبه الذين يأتونكم بثياب الحمـلان ولكنهم من الداخل ذئابٌ خاطفة. من ثمارهم تعرفـونهم. هل تجتنون من الشوك عنبًا أو من الحسك تينًا؟ (يـصل إلى المائدة ويتناول قطعة من الخبز) ثم كسر خبزًا وقال: خذوا، هذا هو جسدي[٣٣].

الملكة: لا شك أنه سكران. كان يجب ألا نحضره[٣٤].

يخدم شربُ هاملت في مسرحية عدوان للخمر وتمثيلُه الغرضَ نفـسَه الذي يؤديه الجنونُ في مسرحية شكسبير، ومع الترخيص لهاملـت بحريـة التعبير، وفَّرَتْ هذه العوامل مدخلا مقنعًا للملك لكي يقوم بإقـصائه. ولمـرة واحدة، على أية حال، يرفض هاملت أن يتم إبعاده كممثل أو كسكير، ويقلب مائدة المأدبة المقامة على شرف فورتنبراس، موقعًا بجسده الفوضـى فـي المظهر المرتب للنظام والسيطرة:

هاملت: (يسير دون أن ينتبه لأحد) لقد دخل السيد المـسيح ذات يومٍ إلى الهيكل (يقترب من المائـدة) ورأى التجـار والصيارفة يبيعون فيه الحمام فغضب.

الملكة: اسمعوا. اسمعوا. إنه يمثل!

هاملت: وسحب السوط وانهال عليهم ضربًا ثم قلب موائدهم (يقلب المائدة التي أمامهم) وكراسي باعة الحمام وصرخ فيهم (هاملت يصرخ بأعلى ما يستطيع متوجهًـا إلـيهم)

جعلتم بيت أبي مغارةً للصوص (يصرخ أكثر) يا أبناء الأفاعي حولتم بيت أبي إلى مغارةٍ للصوص والتجار والخونة والأعداء. حولتم بيت أبي إلى وكرٍ للدعارة والتجارة والخيانة. حولتم دم أبي إلى صفقةٍ تربحون منها وإلى عرشٍ تتربعون عليه، ومددتم أياديكم لتصافحوا اليد التي تخضبت بدماء أبنائكم (فورتينبراس يتجه إلى الانصراف محتجًا. هاملت يتابعه صائحًا) ولما دخل المدينة ارتجت المدينة صائحةً "من هذا؟" ونهض الشهداء غير مصدقين(٣٥).

على عكس مسرحية *شهريار* التي تم إيقافها بسهولة، استهدف أداء هاملت عند المأدبة الملك والملكة في نقطة ضعفهما، فقد تجنب "ضميرهما"، وبدلا من ذلك تحدى سيطرتهما الرمزية على مناسبة عامة وحساسة، فمن الصعب منع الهجوم الإرهابي المتناص. وبتنميق العبارات من الكتب المقدسة، استعار السلطة البلاغية للإنجيل ولكنه أضاف تفاصيل ("صفقة تربحون منها وعرشٍ تتربعون عليه") محسوبة لإحراج الملك والملكة. وفوق كل شيء، فقد حطم الحائط الرابع، قلب المائدة بتدخله الجسدي وطارد فورتنبراس إلى خارج الغرفة، كما أنه من الصعب تجاهل الطعام المسكوب والأطباق المحطمة.

ولكن لم يدم انتصار هاملت طويلا، فهيمنة النظام الرمزية يتم تدعيمها بسلطة سياسية وعسكرية حقيقية؛ ويمكنه استعادة سيطرته التفسيرية في أي وقت. فورتنبراس، أيضًا، في وضع يمكنه من إظهار (وتحسين) سلطته عن طريق فرض الطاعة، فهو يطلب، كضمان للاستقرار السياسي وكشرط لاستمرار العلاقات الاقتصادية مع الدانمارك، أن يضمن الملك وبولونيوس

قتل هاملت، حيث يقول فورتنبراس: "مادام هاملت موجودًا فإن أصحاب الملايين سيترددون في توظيف ملايينهم، لقد أبلغوني بمخاوفهم [عن هاملت] قبل أن آتي للزيارة، هل كلامي واضح؟"(٣٦) ورغم اعتراضات زوجته، يساعد الملك بولونيوس وروزنكرانتس على تمثيل الأداء الأخير للمسرحية، وهي محاكمةٌ صورية منمقة يُدان فيها هاملت بقائمةٍ طويلة من التهم (معظمها ملفقة) ويُحكم عليه بالموت.

فهم جمهور عدوان على الفور أن انفجارات هاملت المسرحية لا يجب أن تؤخذ على أنها "مقاومة". وعلى سبيل المثال، وصف الناقد غسان غنيم، في تصنيفه لأنواع من الشخصيات الساخرة، هاملت الذي صوره عدوان بأنه "مثقفٌ منهك"، وهذا المثقف، كما يقول غنيم، قابلٌ للتمييز عن "الانتهازي" الصريح بسبب الذنب الذي يعانيه، فهو

> منفعلٌ بالأحداث، لا فاعلٌ فيها، يائسٌ يجتر حزنه أو غضبه الذي يفجِّره ضياعًا أو سُكْرًا أو سلبيةً أو ترددًا، وهو إن جاء من يدله على الطريق يظل مترددًا، رغم أنه خسارةٌ حقيقية في تردده هذا، أو عجزه أو هروبه، خسارةٌ للطبقة الكادحة، ولكنه، كمن يقود سيارته على اليمين ويؤشر على الشمال. فهو "شميني"... المثقف عليه أن يعرف متى يلقي بسهامه، وفي أيّ مكان، وليس كهاملت [في مسرحية عدوان] الذي أطلقها فارتدت عليه وعلى رفاقه في المعاناة، لم يتحالف مع الشعب، ولم يُلْقِ كلمته بين صفوفه لتنير الدرب وتبين الحقيقة، فتفعل وتحرِّض، بل ألقى بضعة كلماتٍ ناقدة استعارها من الإنجيل بعهديْه فأغضبت الملك وحاشيته وضيوفه، ولكنها لم تتجاوز هذا،

بل ذهبت أدراج الرياح، وكانت نتائجها، أن تنبه القصر
وتنبه الأعداء، ولم تكن تلك الطريقة هي المثلى لمعالجة
ما يحدث[٣٧].

سُمح بنشر كل من مسرحية عدوان ودراسة غنيم عن المسرح السياسي في فترة حكم حافظ الأسد لسوريا، وهذا ليس مفاجِئًا: فلم يُفسَّر أيّ من العملين على أنه تهديد للنظام، فقد أيدت مسرحية ***هاملت يستيقظ متأخرًا*** الأيديولوجية الثورية الرسمية للنظام مثل مسرحية رياض عصمت على مسرح مدرسة الحرية الثانوية، والذي كان عدوان قد شاهدها. في الحقيقة، مكّن عرضها على المسرح القوميّ في يناير/كانون الثاني سوريا من الإعراب عن انتقادها للرئيس المصري أنور السادات مباشرةً بعد رحلته إلى إسرائيل لتحقيق السلام في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٧٧[٣٨]. وحتى المستوى الثاني للمعنى – النقد الضمني الذي وجهته المسرحية للممارسات الوحشية للحكومة السورية – كان أقل قدرة على اصطناع الاضطرابات مما يبدو عليه. ويمكن قراءة إعادة كتابة عدوان القائمة على أنها تدعيم لهيمنة النظام بالإسهاب في وصف عجز منتقديه، وبالطبع، فعل تعليق غنيم الشيء ذاته.

فرقة مسرحية وجدت مسرحًا... فـ"مسرحَت" هاملت

يعد الفشل الذي لحق بالمسرح المهتم بالأحداث الجارية هو الموضوع الرئيسي لإعادة كتابة أخف ظلا لمسرحية ***هاملت***، وهي المسرحية الغنائية ***فرقةٌ مسرحية وجدت مسرحًا... "فمسرحَتْ" هاملت*** (١٩٨٤) للكاتب المسرحي نادر عمران (ولِد في ١٩٥٥)[٣٩]. كلمة "مسرحَتْ" التي ترجمتُها إلى "*theatred*" هي لفظةٌ جديدةٌ في الأصل، وهي تبدو كما لو كانت تعني "حوّلَتْ إلى مسرح" أكثر من "مثّلت على مسرح" أو "قدّمت". يقول عمران، وهو كاتبٌ مسرحيّ أردنيّ أسس فرقة الفوانيس المسرحية كما أنه يخرج

أعمالها، أنه بدأ كتابة معالجته لمسرحية ***هاملت*** وهو في حالة احتجاجٍ على الوضع الراهن للدراما العربية[٤٠]. دُعيَت فرقته إلى المشاركة في مهرجان المسرح العربي المتنقل في ١٩٨٤ في الرباط، بالغرب؛ وأعلن المنظمون أن فكرة المهرجان الرئيسية هي "من أجل تأصيل المسرح العربي"،[٤١] وقد ألهم هذا عمران ليتناول مسرحية ***هاملت***، وكما قال: "أرادت فرقة فوانيس الاستجابة لهذا الشعار بتناول مسرحية غير عربية، ولكن من وجهة نظر عربية، على اعتبار أن هذا الشعار عنصريٌّ وزائف"[٤٢].

قلبت "وجهة النظر العربية" لعمران نص شكسبير بشكل عكسيّ تمامًا، حيث تصبح مسرحية ***هاملت*** هي المسرحية بداخل المسرحية، بينما تتمحور القصة الخارجية حول الممثلين، ومخرجهم، والعائلة الملكية التي يكلفهم ابنها بتقديم مسرحية ***هاملت*** لكشف عمه/زوج أمه الذي اغتصب العرش. يحتل الطاغيتان المتماثلان في المسرحية الخارجية منصتَين متطابقتين في كل من طرفي المسرح: الملك على عرشه، والمخرج الذي تدرب على الطرق الكلاسيكية على قاعدة تمثال، ويفتقر كلٌّ منهما إلى الخيال. على العكس منهما فإن الممثلين (وهم عبارة عن كورس ضخم ومجموعة صغيرة من المغنيين) عابثون ومبدعون. شدد النقاد الأردنيون على خاصية عَكْس المسرحيتين في مسرحية عمران و"نهايتها السعيدة"- بعد أن قتل الأمير والملك بعضهما، وبعد أن تمرد الممثلون على مخرجهم وأحكموا وثاقه، رافضين تأدية الأدوار في مسرح تعليميّ بعد الآن[٤٣].

يستمتع هاملت في مسرحية عمران بالخطابة عن الفن بينما هو مهتم بمسرحيته فقط من أجل التأثير السياسي، (وهو هنا يشبه أمير شكسبير). على أي حال، لم تُقدم مسرحية ***هاملت*** على المسرح كما كان يأمل. ورغم أن المخرج الذي تلقى تدريبًا بريطانيًّا كلاسيكيًّا حذر ممثليه من أن يخرجوا عن

النص، فقد تآمر الممثلون والجمهور على المسرح لتخريب العرض. المشهد الأول فقط هو الذي كان مطابقًا لنص شكسبير؛ بعد ذلك، قاطعت خلافاتٌ عديدة الأداء، وسرعان ما بدأ الملك والملكة في التدخل في الأفعال المقحمة على المسرحية (على سبيل المثال، تحاول الملكة الحقيقية إغواء الممثل الذي يلعب دور بولونيوس). وبينما يتلاشى "الحائط الرابع الداخلي" (وهو الحائط التخيلي بين المسرحية الداخلية وبين جمهورها على خشبة المسرح)، يصبح من الصعب لمتفرج أن يفرق بين ما يحدث في المسرحية الداخلية وما يحدث في المسرحية الخارجية[٤٤].

ويكشف مشهدٌ مبكر ضعف مسرح "مصيدة الفأر"، فبينما كانت المسرحية الداخلية على وشك البدء، يخبر الأمير الشاب الذي يؤدي دوره مروان حمارنة أمَّه وعمَّه، اللذين يلعب دوريهما محمد هارون وسهير فهد، أنه سيُقيم عرضًا للاحتفال بعيد زواجهما الأول،[٤٥] ويصعِّبُ عمه، غير المعجب بالمسرح، الأمور منذ البداية، فممثل منظمي مهرجان مسرح الرباط، يطالب الملك بتقديم فنٍّ أصيل متحرر من الاستعمار (أو رقصٍ شرقيٍّ)، ثم يوافق على شكسبير في النهاية بوصفه بريطانيًا منشقًا ولكنه يظل متشككًا حيال هذا الشاعر الذي ينتقد مجتمعه. لا يُظهِر هذا الملك بادرة تدل على ذكاء كبير (ربما كان هذا تكتيكيًّا). على أي حال فقد أحبط فخ ابن أخيه بسهولة، برفضه الطعم المتسم بالمحاكاة:

هارون: وماذا سترينا من أمر هؤلاء... (ساخرًا)

مروان: إنها "قصةٌ ممتعة" لشاعرٍ إنجليزيّ يدعى شكسبير

[الممثلون ينزلون الرداء ويصطفون خلف مروان ضاحكين][٤٦].

هارون: (منفعلا) لشاعرٍ ماذا؟! (تمسكه سهير) لعلك يا ولدنا تريدُ أن يُقال عنّا بأننا نشجع المستعمرين وننشر ثقافتهم؟ (منغم).. لا.. لا.. يا ولدي، نحن لا نقبل بهذا الشاعر الاستعماريّ، وأيضًا (شعار) يسقط الاستعمار.

الممثلون: يسقط.. يسقط.. يسقط.[٤٧]

مروان: إن شكسبير هذا يا مولاي.. **شاعرٌ** عاش قبل مئات السنين،[٤٨] ولم يكن استعماريًا.. ويُقال عن هذا الشاعر.. بأنه أكثر من كشف خبايا الإنجليز وأظهر فسادهم.

هارون: إن كان كذلك فليس لدينا مانع (يُنزل يد مروان) رغم أني لا أحب مثل هؤلاء الشعراء الذين يغردون خارج السرب (الممثلون يذهبون ليتشكلوا أسفل قاعدة التمثال).

مروان: أما رواية شكسبير والتي سنمسرحها الليلة فهي مسرحيةٌ.. تسمى.. ***هاملت***، إنه أميرٌ من بلاد الدانمارك.. عاد من غربته إلى بلاده.. ليجد أن أباه قد مات مقتولا.. وأن عمه .. (ويولول) قد تزوج من أمه. ولم يكن هذا العم الخائن إلا قاتل أخيه.. أي والد هاملت (فيتجمد مروان للحظة في مقدمة المسرح ويحمل زجاجته ملتفتًا باتجاه هارون) هل يمكنك أن تفكر في أحد أكثر خيانةً من هذا يا عماه؟

هارون: (بخبث) يبدو أنها قصةٌ ممتعةٌ يا ابن أخينا.. كأسًا أخرى يا غلام (يضحك) أكمل.

مروان: ألا تذكرك هذه القصة بشيءٍ يا عماه.

هارون: (يرفع الكأس بيده اليمنى فيتحرك الممثلون بمشيةٍ منتظمة من عند التمثال إلى مقدمة المسرح صفًا واحدًا) بُنيّ.. إنها تذكرني ببلاد الدانمارك.. يا لها من بلادٍ جميلةٍ ومشهورةٍ بالألبان.. لقد رأيت فيها من أصناف الألبان ما لم أره من قبل في حياتي.. لقد عدتُ من هناك بنصفِ وزني وبضعفِ عمري.. (في نشوة) إيه، يا لها من بلاد، أكمل يا ولدنا (يقف) **ولكن عليكم تهزيء الاستعمار ما** استطعتم.

الممثلون: **يسقط** الاستعمار.. يسقط.. يسقط.. يسقط. (عطسة)(٤٩).

إذا لم يرمش للطاغية جفن، كما تشير مسرحية عمران، ففضْحُهُ على الملأ لن يضره، كما أنه يحتفظ بالتحكم الرمزيّ ببقائه صامتًا (شيءٌ لم يستطع كلاوديوس في مسرحية شكسبير أن يفعله)، وكان المسرح السياسيّ عاجزًا عن تحقيق تغييرٍ سياسيّ.

يعد الرقيب هو الشخص الوحيد الأكثر سخافةً من صائد الفئران. وقد أظهر عمران حارسًا ملكيًّا في هذا الدور: فقد شعر الحارس بالانزعاج وهو يشاهد مشهد الأسوار في مسرحية ***هاملت***، عندما اقترب حوار مارسيليوس وهوراشيو من الوطن، "فقد تشتعل حربٌ لا ناقة لنا فيها ولا جمل"، تحاورا في حنق، "كم عمرًا سنحيا لنقضي واحدًا من أجل صاحب هذه الجدران؟"(٥٠). يقرأ الحارس بتشكُّك رقيب كل ما ليس مدحًا صريحًا للنظام على أنه لومٌ مستتر، ويريد أن يحظر مثل هذه التعليقات، (ربما كان منزعجًا أيضًا لأن إحدى الشخصيات المشاغبة يقوم بدورها حارسٌ مثله). ويرد الأمير بنظريةٍ

مطابقة: لا بد أن يفضح المسرح الخدَّاع و"يحفز" المشاهدين بأن يريهم قبحهم الخاص[٥١]. ولكن أبا فوانيس، الرجل المسمى على اسم الفرقة يدحض كلا الحجتين، وهو الذي يوبخ حضوره الصامت كلا من الحارس والأمير[٥٢]. يطوف أبو فوانيس في كل مكان، القصور الملكية والأحياء الفقيرة المظلمة، وبالنسبة لكل الشخصيات التي استدعته، ليست المسرحية مرآةً ولا مصيدة فأر؛ بدلا من ذلك فهي فانوس، قادرٌ على التنوير ومن ثم تعريف أنواع جديدة من المجالات الاجتماعية.

مسرحية عمران نفسها ليست ***مصيدة فأر***. في الواقع، يصبح موقفها القوي ضد المخاطر الرمزية في حد ذاته "رسالةً" تعليمية، وما ينقذه هو الانتباه العابث إلى الكلمات الغنائية والتفاصيل البصرية. بالإضافة إلى الفوانيس الموجودة في كل مكان وغيرها من المؤثرات البصرية الزخرفية، يمتاز العرض أيضًا بفرقة موسيقية على المسرح تعزف على آلاتٍ موسيقية شرق أوسطية، وبعض الفقرات من الرقص/التمثيل الصامت (يتضمن هذا عصا للرقص، يستخدمها الممثلون في محاكاة العميان، ويتعثرون أثناء قيامهم بالغناء، "الحاكم مثل رجلٍ أعمى - عاجزٌ بدون عصاه!")، وأزياء وتجهيزات مسرحية مبالغٌ في حجمها (وعلى سبيل المثال، ترتدي العائلة المالكة قبعات خضراء للرقص يبلغ طولها حوالي نصف متر، وترتدي الملكة ثوبًا به بطانة سوداء طولها ٣٠ مترًا، واشتملت بعض مواكب الجنازات على المسرح على أقنعة لجماجم من اللونين الأبيض والأسود يبلغ ارتفاعها مترًا). لا تظهر المقتطفات الجافة المقتبسة هنا الجاذبية البصرية والموسيقية للمسرحية.

وبينما ينهار الجدار الرابع الداخلي في المسرحية، يصبح من الواضح أن ***فرقةً مسرحية*** أشدّ غموضًا من الناحية الأخلاقيّة من أن توصف بأنها ***مصيدة فأر***، كما أن من الواضح أن أبا فوانيس هو الشخصية الإيجابية

الوحيدة، فهو يسلب الأضواء من الأمير ويحل محل الشبح ولكنه لا يقدم أي إرشاد أخلاقيّ أو سياسيّ. أما الممثلون فهم واسعو الخيال، مفعمون بالحيوية، ممتلئون بالحياة، ولكن تعاملهم مع الملك المستبد والملكة تنجم عنه نتائج مختلطة. يتدخل جمهور خشبة المسرح في المسرحية، حاملين معهم ما اعتادوا عليه من الحكم التعسفي، والإفلات من العقاب، والابتزاز. وفي النهاية، تختلط المسرحية الداخلية مع المسرحية الخارجية ويظهر بجلاء أن عدة شخصيات من تلك الأخيرة (الحارس، الملك، الملكة، والأمير) قد قُتِلوا. الممثلون فقط هم الذين بقوا على قيد الحياة، وهم الذين لم يتحملوا المسؤولية عن العنف الذي تسببوا في إثارته، وعندما طلب منهم الأمير المحتضر أن يبقوا لرواية قصته، ترفض الفرقة طلبه،[٥٣] ويخبره الممثلون بالفعل أنهم لا يكترثون بالعواقب الإنسانية، ويمتثلون فقط إلى السلطة المبهجة وأحياناً التخريبية لِفنّهِم:

مروان: [لاعبًا دور الأمير] إنني أرى الآن أنكم لا تقدمون مسرحية شكسبير.

بشير: يقول أبو الفوانيس أن الفنان هو من يسبق عصره.

مروان: كُفّ عن هذه الجُمل البلهاء.. لقد ابتعدوا عن شخوص رواية شكسبير.. والغريب أنهم [الملك والملكة] اندمجوا في الفعل المسرحيّ.

بشير: الفوانيس[٥٤] تُمسرِح كل شيء.

مروان: وماذا ستفعلون بعد ذلك؟ ماذا ستمسرِحون أيضًا؟ إن عمي لم يربط بين الأحداث ولم يرِ نفسه في مسرَحَتِكُم.

بشير: (يُلقي بجمجمة) ولكننا نرى أنفسنا[٥٥].

رغم أن النقاد الأردنيين وصفوا مسرحية عمران بأنها "كوميدية" بل وحتى بأنها "دعوة للثورة ضد الخضوع، والإذعان، والقمع، والطغيان"،(٥٦) لم تهتم المسرحية بمشكلة الحكومة السيئة، وبدلا من ذلك، قدمت المسرح باعتباره قوة مستقلة تتجنب كلا من التعبير بالمجاز والرقابة بأسلوب الستينيات. وإلى جانب كون الفن مبهجًا ومغريًا، فهو أيضًا يعمل لخدمة المصلحة الذاتية، ومثل أبي فوانيس، فهو غير مدين بالشرح لأحد.



صورة *6.1*. فرقة مسرحية وجدت مسرحًا "فمسرحت" هاملت (الأردن، ١٩٨٤).

إهداء من نادر عمران.

تقدم إعادة كتابة ثالثة لمسرحية ***هاملت*** أميرًا غير فعال وشبحًا غير معين، كاتبها محمود أبو دومة كاتبٌ ومخرجٌ مسرحيٌ مصريٌ (ولد في ١٩٥٣) وقد ناقشنا في الفصل الثالث استيقاظه على "التيمة السياسية" لفيلم كوزنتسيف. خفضت مسرحيته ***رقصة العقارب*** مسرحية ***هاملت*** إلى خمسة مشاهد وخمس شخصيات: هاملت، وهوراشيو، وكلاوديوس، وبولونيوس، والشبح، فليس هناك جيرترود ولا أوفيليا، لا روزنكرانتس ولا جولدنشتيرن، ولا لاعبون، ولا غيبيات، ولا شعر: فقط خرافةٌ قاسية عن مملكة تتداعى تحت وطأة أكاذيبها، وتأتي الجاذبية الأخلاقية والجمالية للحكاية الرمزية من الخلفية الحوارية لمسرحية ***هاملت*** لشكسبير. وعلى سبيل المثال، يفتتح هوراشيو القائم بدور الراوي البريختيّ–الحكواتي (راوي القصة العربي التقليدي) المسرحية على هذا النحو:

> هوراشيو: [يلعب دور الراوي ويرحب بالجمهور] سادتي الكرام أقدم لكم نفسي فأنا هوراشيو صديق هاملت، والذي أمّنَهُ أن يحكي لكم قصته فظللتُ أحكيها عبر خمسة قرون، حتى مللتُ حكايتها كل ليلة بنفس الطريقة، لذا سأجتهد هذه الليلة أن أحكيها لكم بشكلٍ مختلف، فرياح التغيير قد عصفت بكل شيء، فتبدل كل شيء، فتلاشت حدود، وسقطت أسوارٌ وحواجز، وأصبح للشيء الواحد عدة أسماء، فغابت الأوصاف ووقفنا أمام ألغاز مجهدة[٥٧].

لم يصل أمير أبي دومة العاجز حتى لإخراج ***مصيدة الفأر***، بدلا من ذلك، وكما في مسرحية عدوان ***هاملت يستيقظ متأخرًا***، يُمَثِّل الملك

وبولونيوس أداةً له قوة ملكية ويفرضانه على هاملت. يريد كلاوديوس أن يُخرس المعارضين، ولذلك فهو يخترع مجلسًا للنبلاء ويلفق حربًا أجنبية، ثم يرشو عدوه الظاهريّ فورتنبراس ليهاجم مملكته.

ويستدعي الأثرُ الوحيد لمسرحيةٍ داخلية في ***رقصة العقارب*** تقليدًا من الدراما العربية: عرض العرائس، المكان هو اجتماع مجلس النبلاء الملكي، يُقدَّم مع إرشاداتٍ مسرحية لا غموض فيها: "تضاء الأنوار على منضدةٍ مستطيلة صغيرة الحجم، على ضلعها القصير يجلس الملك وفي المواجهة يجلس هاملت. وعلى يمين الملك يجلس بولونيوس وباقي الكراسي يجلس عليها النبلاء وهم ليسوا بشرًا بل مجرد دُمَى كالتي تستخدم في الحسد مصنوعة من الورق"(٥٨).

يتولى الملك إدارة الاجتماع بمنتهى الجدية، ويوبخ أتباعه لأنهم لم يجمعوا ما يكفي من المال من فلاحيهم من أجل الحرب الوشيكة ضد فورتنبراس، ويعين هاملت قائدًا عامًّا للجيش، وهكذا. ثم يقاطع هاملت، مثلما فعل بطل مسرحية عدوان، هذا العرض بهجوم له نبرة دينية:

هاملت: كفى! ما هذا الذي يحدث؟ ما هذا التهريج السخيف؟ أين هؤلاء النبلاء الذين تحدِّثهم أيها الملك؟

كلاوديوس: ماذا حل بك يا هاملت؟ هل جننت؟ ها هم يجلسون أمامك. إذا كنت تقصد الاستخفاف بهم فأنا لا أقبل هذا وأحذرك.

هاملت: إنهم قصاصات ورق.

كلاوديوس: ورق. هذا شيءٌ لا يمكن السكوت عليه. ينبغي أن تَضع حدًّا لأوهامك. بولونيوس.

بولونيوس: أمر مولاي.

كلاوديوس: هل يتكلم الملك إلى قصاصات ورق؟

بولونيوس: حاشا لله. بل يتكلم مولاي مع النبلاء وهم من لحمٍ ودم. وهل يليق بمولاي أن يتحاور مع قصاصات ورق.

كلاوديوس: إذًا أفهمه. فلم يعد لديّ بقيةٌ من صبر فالأمر الآن ليس لعبة. عدوٌّ على الأبواب وأموالٌ جُمعت وفرسانٌ يتدربون وشعبي يستعد، ثم يأتي هاملت ويبول على كعكتنا بادعاءاته السخيفة(٥٩).

هاملت على حقٍ، فالنبلاء فعلا ليسوا سوى دُمًى كبيرة الحجم، ولكن كون المرء مُحقًا ليس كافيًا، فسطور أبو دومة التالية توضح مدى شدة العبث:

هاملت: إذا كانت تلك العرائس بشرًا فأسمعني أصواتهم.

بولونيوس: هم قومٌ مؤدبون لا يتكلمون في حضرة الملوك.

هاملت: اجعلهم يصفقون.. أرني حمرة الخجل في وجوههم إن كانوا أحياء. هل فقدتُ العقل فلم أعد أميز بين البشر والورق؟(٦٠).

رغم أن مسرحية أبي دومة تحمل ملامح مسيحية صريحة، يتعرف جمهوره المسلم على صدى قرآني في التبادل، الذي يعيد صياغة التحدي الذي واجهه النبي الشاب إبراهيم لأصنام أبيه(٦١). وعلى أي حال، فشل المشهد تحديدًا في أن يتكشف طبقًا للنمط النبوي، فقد فشلت محاولة إسقاط الأقنعة، وتلقى هاملت تحذيرًا صارمًا بعدم السخرية من مجلس نبلاء الملك

واستمر الاجتماع، واحتفظ كلاوديوس بالسيطرة الرمزية مادام يحتفظ بالسيطرة العسكرية، وترك هذا هاملت في حالة الخسارة، فما هو نفع أن تكون نبيًا بلا جمهور؟ وبدأ هاملت ينهار: "كل شيء صار خدعة! عالمٌ من ورق، أكذوبةٌ كبيرة.. أكذوبةٌ كبيرة"(٦٢).

ولهذا يشبه هاملت الذي صوره أبو دومة الهاملتات التي صورها كل من عدوان وعمران، فهو يعتبر نفسه فصيحًا ولكنه يثرثر بصبيانية، وهو يقلل من شأن الشيء نفسه الذي يحاول كشفه: قسوة النظام، كما أنه شديد السذاجة ويثق سريعًا في هؤلاء الذين سبق أن خانوه، إنه مختلف تمامًا عن أسلافه في تراث هاملت العربي لدرجة أنه حتى الشبح لا يتعرف عليه لأول وهلة: "هل أنت هاملت؟"، يسأله، كما لو كان يتأكد من هويته(٦٣).

ولكن شبح أبو دومة محبطٌ أيضًا حيث يعكس بقايا فترة ما بعد الناصرية في المسرحية. تحوّل إيمان هاملت بوالده، اليقين الوحيد في عالمٍ غادر، ليصبح غير مبرَّر، ويتشبث به هاملت طوال المسرحية، حتى عندما تم تطويع هذا الشبح باستهتار من أجل السياسة: فقد زعم كلاوديوس وحتى الخدم والعاهرات أنه قد ظهر لهم(٦٤). ولكن في مشهد الختام لم يعد بمقدور هاملت أن يهرب من الإشارة إلى أن والده، الملك الراحل المحترم، كان المستبد والمتربح الذي اعتصر الفلاحين، وابتز النبلاء، وقام برشوة قواد الجيش، والتحكم في القضاة ورجال الدين، وقتل المعارضين السياسيين، هنا يتراجع هاملت أخيرًا:

هاملت: نعم. كان أكثر فضيلةً من كل ملوك العالم... كان أبي طاهرًا عفيفًا ولكنكم تعودتم تلويث كل شيء.

كلاوديوس: هل يريحك هذا. نعم كان طاهرًا نظيفًا، فأنت لا تريد من يقول لك الحقيقة، فقد استعذبتَ أن تجد

دائمًا من يضلّلك، فاعتبر أنك لم تسمع شيئًا ولا تصرفنا عن متابعة أخبار الحرب.

هاملت: أي حرب؟ لو كان هذا صحيحًا فالحرب قد انتهت. لو كان هذا صحيحًا فلمن كانت تلك الأيام التي فقدتها وأنا أعد نفسي للثأر؟ هل كانت من أجل لا شيء (يبدو منهارًا) أبي..أجبني من أجل كبريائي المهان، الجميع كانوا على صواب إلا هاملت. الجميع يقولون "افعلها يا هاملت".. افعلها.. ولكن ما الذي أفعله وكل شيء قد صار كلمات؟ الثأر كلمات والحرب كلمات... كلمات وكلمات وكلمات لا تداوي الجراح.

كلاوديوس: كفى يا هاملت فلا يليق بقائد الجيش أن يبكي كالنساء.

هاملت: لأن قلبي مجروحٌ فدموعي حاضرة. يجب أن نبكي جميعًا. فمثلنا يجب ألا يذوق الحلوى ولا يسعد بالنظر للوردة. ولا يستعذب جلسات الرجولة لأننا نهوي.. نهوي إلى حيث لا قرار ولا نهاية... لو كنتُ أعرف لهذه الحياة الرخوة رأسًا لقطعتها[٦٥].

دموع هاملت المتأخرة لا تحرره في نظر الشخصيات الأخرى (ولا سيما هوراشيو، وهو رجل بلاط صلب من الداخل كما أنه الراوي) أو، على نحو محتمل، الجمهور، فكلٌّ من العم وابن الأخ ينتميان إلى نفس الطبقة الطفيلية، كلٌّ منهما يعتمد على ولاء التابعين الذي لا يستحقانه. في النهاية المفاجئة للمسرحية، سيطيح بكليهما مجموعةٌ من الثوار الذين يتمتعون

بالشعبية، "حملة الصليب"، (هذه العصابة، التي لم تظهر أبدًا على المسرح، يقال إنهم هاجموا القصر واستولوا عليه، وقد أغلقوا كل المخارج وأعدوا للعرض الأخير بين هاملت وكلاوديوس، ويهرب بولونيوس وفيما يبدو فإنه ينجو في النهاية). من الواضح أن كلاوديوس هو "العقرب" الهالك في العنوان،[٦٦] وتشير المسرحية أيضًا إلى أن هاملت، بمثالياته المضللة، ليس أفضل منه. يُترك الجمهور القرار فيما إذا كانت الثورة – والتي من الممكن قراءتها لتمثل حركة الديموقراطية على المستوى الشعبي و/أو سيطرة إسلامية – سوف تأتي بحكومة أكثر عدلا أو مجرد طاغية آخر[٦٧].

"بس سيفه بيظل مرفوع"

تبالغ إعادتنا كتابة مسرحية ***هاملت*** في فترة التسعينيات في تصوير تأخرهما الخاص، وضعف الشبح، وعدم أهلية هاملت، وسلطة كلاوديوس الفاحشة. وفي مونودراما ***إسماعيل هاملت*** التي كتبها عبد الحكيم المرزوقي، يظل البطل–الراوي جاهلا بمسرحية شكسبير وبعلاقتها بحياته؛ فمسرحية ***هاملت*** حاضرةٌ كمجرد ظلال. أما مسرحية ***انسوا هاملت*** لجواد الأسدي، والتي تحمل عنوانًا فرعيًا *إعادة كتابة معاكسة لهاملت شكسبير*، فهي تمزج جُمَل هاملت ثم تلقيها عليه مرة أخرى من جوانب متعددة. وكما بحثت بتفصيل أكثر في مكان آخر، تعبِّر إعادتنا الكتابة المختلفتان عن البصيرة السياسية الشائعة للهاملتات العربية في فترة ما بعد ١٩٧٥: يسمح انهيار الأب وتنازل الابن للشرير بأن يسرق الأضواء[٦٨].

إسماعيل هاملت

بتجهيزات محلية وبحبكة بسيطة بشكل متعمد، استخدمت ***إسماعيل هاملت***، وهي منودراما مكتوبة في نهايات التسعينيات، تناقضها مع مسرحية

هاملت لشكسبير لخلق دراما ساخرة. وبعد أن مثلتها فرقة مسرح الرصيف في عدة مهرجانات دولية، فازت بجائزة أفضل نصٍ دراميّ في مهرجان قرطاج في ١٩٩٨،(٦٩) وأظهرت المسرحية بطلاً لا يمكن أن يربط الجمهور العربي بينه وبين هاملت، إسماعيل "رجلٌ كهل ذو ملامح غريبة وقاسية": خادم الحمَّام الذي تحول إلى مغسِّل للموتى والذي ليس له أيّ اهتمامٍ بالفلسفة، ولا أيّ إحساسٍ بالعدالة، ولا أي قدرة على الفعل النبيل، ولا يتقاسم مع هاملت من معضلته إلا نسخة الحمَّام: في طفولته أغوى مالكُ الحمام التركي الثريّ أمَّه، وهو الذي أنهك أباه الذي كان يعمل خادمًا في الحمام حتى الموت، ثم تزوج أمه، وجعل إسماعيل يعمل خادمًا في الحمام، وفيما بعد اتخذ سعدية زوجةً ثانية له، وهي الفتاة التي تمناها إسماعيل لنفسه، وعندما كبر إسماعيل، تحوّل من تغسيل الأحياء إلى تغسيل الأموات. وتقع أحداث مسرحية ***إسماعيل هاملت*** بينما ترقد جثة زوج أمه المغتصب، الذي مات أخيرًا، ممددةً على طاولةٍ لتغسيله قبل الدفن، وتتمثل المسرحية المكتوبة بالعامية السورية في حوارِ إسماعيل مع الجثة من طرفٍ واحد.

توضح سطور إسماعيل الافتتاحية أسلوبه في الحديث: مقتَطع وتهكميّ، ومتكرر، وممتلئ بالعبارات الشائعة والأمثال، ومقيدٌ بما هو ماديّ، بينما تقفز لغة هاملت شكسبير بثبات بين الماديات والمجردات (أحد صفاته المذهلة هي أنه لا يستطيع أن يقول "تراب" بدون أن يقول "خلاصة")، لا يترك إسماعيل ما هو جسديّ حتى حينما يتحدث عن الله والحياة الآخرة:

> إيِّ أهلين بالمعلم أبو سعيد، ع راسي حارتك – أبو سعيد يلّي كلمتو ما بتصير اتنين.. قرَّر يتجوز أم لطفي، بعت جوزها عالسجن وتجوزها.. قرَّر يتجوز أمي قبل ما ينشف تراب قبرو لأبي وتجوزها.. قرَّر يتجوز سعدية..

وتجوزها.. قال اللي بيتجوز أمي بناديلو عمي[٧٠] واللــي بيتجوز حبيبتي شو بناديلو.. حبيبي!

إي عمي أبو سعيد – أخيرًا جيت لعندي. الله أخـدك لعندو ليجيبك لعندي.. راح غسلك، شيل وسخك البرَّاني، قصقص أظافيرك، قلِّم مخالبك، احلقلك. حطلـك قطنــة وابعتك لهنيك لتنظف وتستوي مزبوط عنار جهنم.. يــا ريت قدرت نظفك من جوة وقصقص أظافيرك وانت حيّ يا ابن الحيَّة.. لك لمَّا كنت اشتغل عندك مكيِّس بالحمام ما كنت بترضى تتحمم غير من العيد للعيد يا نتن، خــايف تصرف ميّ! ليش ما وصيتهم يحفروا لك قبر عــالواقف مشان ما يكلفك مصاري زيادة.. أبو سعيد يلّي عظــامو ذهب، راح تـصدي تحـت التـراب وينخرهــا الــدود والسُّوس.. بسّ إلي معك كلمتين قبل ما تروح لهنيك[٧١].

لا تكشف "كلمتي" إسماعيل مزيدًا من البواعث الباطنية أكثر من حديثه الافتتاحي هذا، يمنحه عمله معرفةً بالكثير من الأســرار (فمغـسل المــوتى يكشف التمائم المخفاة، والندبات الغريبة، والصفات التـشريحية الـشاذة[٧٢]) ولكن بالقليل من التبصر في داخله. إلى حدٍّ ما، يعد تطور إسماعيل محدودًا بالفتحات المسدودة في حياته، وهي كل من الفتحات السمعية والجنسية، ففي عمله كمغسِّل إسلاميّ شرعيّ للموتى، يقوم إسماعيل بــسد فتحــات الفــم، والأنف، والأذن للجثة التي يعمل عليها. فشلت ملاحقته كمراهــق لــسعدية (والتي أصبحت فيما بعد زوجة زوج أمه) على المستوى الجسدي واللفظيّ: فقد أُحبِطتْ محاولاته للتسلل إلى منزلها بعنف، وتم تجاهل طلبــه لخطبتهــا رسميًا، وفي النهاية تزوج من أخت سعدية، وهي صماء وبكماء، ولا يعرف

أحدًا يمكنه الاستماع إليه: "تسمعو باللي يحكي همو لجوز أمو..هذا أنا مقدَّر عليّ أحكي يا لواحد ميت يا لواحدة خرسا"[٧٣].

لا يأسر تشتت إسماعيل إلا جمهور المسرح، فبدون وجود محاور ليتحداه، يبقى ثابتًا في رؤيته لعالمٍ خاص وجريح، فهو يرعى ما يسميه بادعاء "حقيقة مشاعري"[٧٤]. وهو مدركٌ فقط لوضعه الحاليَ: فقره، وتعليمه الذي لم يكتمل، وكبرياؤه المغتصب، ومنزله الذي يعيش فيه مع زوجة صماء بكماء لا يرغبها في ساحة مقبرة تضم جثث الموتى من الجيران[٧٥]. إنه راوٍ غير جدير بالثقة، حيث إنه يفتقر إلى المعرفة بالذات، بينما كان هاملت شكسبير موهوبًا بها بشكلٍ مبالغ فيه.

مثالٌ مدهش لذلك هو جهله باسمه: فإسماعيل لا يعرف لماذا يُسمَّى "هاملت"، وهو يشرح كيف أن ممثلا شابًا يدعى فواز هو الذي منحه هذا الاسم، والذي أتى ليتعلم مهنة تغسيل الموتى بعد أن تبرأ منه والده بسبب فنه، ولكن فواز أقدم على الانتحار قبل أن يشاركه سر الاسم، وفي النهاية، يتم التعبير عن الرابطة بين الرجلين عبْر الجثث، وليس عبر الإشارات الأدبية:

> شاب بيحكي كلام غريب شويّه بس حبَّاب، بس من مدة عمل عملة زعلني فيها، انتحر... رحت أنا غسلتو ونشفتو وقريت عليه كتير قرآن... فواز هو اللي سماني إسماعيل هاملت، ما بعرف شو بيقصد فيها، مات وما فسَّر لي ياها، بس حبيتها أحسن من "أبو ليفة"[٧٦].

بدلا من استخدام الشخصيات الأخرى للسخرية من جهل البطل، جمعتهم مسرحية ***إسماعيل هاملت*** جميعًا في صوت إساعيل الفردي، ولكن السخرية الدرامية لا تزال موجودة: فمحاكاته للشخصيات الأخرى تكشف أعماقًا وزوايا في كلماتهم التي لا يفهمها هو نفسه. ورغم أن فواز لم يظهر أبدًا على المسرح، فقد تشارك مع الجمهور تفاهمًا تناصيًا لم يدركه إسماعيل:

فواز: تعرف يا إسماعيل يا هاملت إنو الحياة مسرح.

إسماعيل: شو هاد؟ ليش أنا أعــرف المــسرح لأعــرف الحياة(٧٧).

افتقار اسماعيل للبواعث الباطنيــة يحــول دون تطــور الشخــصية، وإحساسه بالزمن ثابت أو دائريّ، وهو عدم تقدُّم لا معنى له لكــي يقاطعــه موت اعتباطيّ، وتشبيهه المفضل الذي لا يفهمه بشكل كامل هو الجَمَل الذي يلف في ساقية:

حالتْي مثل الحيوان.. كل يوم كل يوم عم اســتنى حــدا يموت لحتى عِيش وعَيِّش مرتي وولادي.. مثل الجِمــال كل واحد عم ياكل من ظهر الثاني. عذكر الجِمال، حكى لي فواز شغلة بتونس بس هلّق فهمتها.. عن بير عليهــا جمل عم يلف ويدور ويطالع منها ميْ باردة والناس عــم تشرب مبسوطة، وهالجمل محوطينه هو والبيــر بــسور عالداير إيلو باب صغير، بيفوتو منو الجمل صغير، يكبر جوّا وما عاد فيه يطلع إلاّ قطع لحمه لمّن يكبر ويهرم وما عاد فيه يطالع ميّ، وهيك ليجي الــدور عجمــل تــاني صغير، وقال بعيني شفت جمل صغير عم يبكي وينــوح ودموعو بِتْشر مثل البني آدم ما بدو يفوت لجوّا، وهمّا عم يسحبوه لجوّات السور(٧٨).

يسرد إسماعيل دورة حياة الجمل في جملة واحدة طويلة، ولا تستخدم الجملة أي تدريجات نحوية للانتقال من الناس السعداء الذين يشربون الميــاه الباردة إلى جَمَلٍ صغيرٍ مثيرٍ للشفقة يندب مستقبله الذي ليس له مستقبل، فكل عبارة في ذات مستوى العبارة السابقة، كما لو كانت تحاكي مسيرة حيــوانٍ

يرتدي غمامةً على عينيه ولا يستطيع أن يرى إلا الجزء من الطريق الذي يقع أمامه مباشرةً، والمشاهدون يرون ما يستشعره الجَمَل فحسب: أن الدوران المتكرر حول البئر يشير أيضًا إلى التقدم الخطِّيّ نحو الموت، والخروج من هذا النمط أمرٌ مستحيل، لأن باب الخروج أصبح صغيرًا لا يمكن المرور من خلاله(٧٩).

ربما لا يستطيع إسماعيل فهم قصة الجمل جيدًا لأنها قريبةٌ جدًا من قصته. وعلى النقيض من هاملت الثوريّ الساعي من أجل العدالة، يقضي إسماعيل حياته يؤدي دورًا في العود الأبدي، فهو لا "يحلم" بعالمٍ منصفٍ، ولكن بعالمٍ يكون بإمكانه أن يحل فيه محل زوج أمه كمستبد.

وكما هو معتاد في مسرحياتنا في فترة ما بعد ١٩٧٥، فلم يعد شكل الأب "العسكريّ الجميل"(٨٠) متاحًا كنموذجٍ يحتذى به، فإبراهيم والد إسماعيل خادمٌ وضيعٌ في الحمَّام، يسعل حتى الموت بينما لا تعبأ زوجته، التي تتبادل الغزل مع أبي سعيد، بأن تحضر له كوبًا من الماء. أما أبو سعيد فهو يسخر من غريمه بصراحة، ويهين إسماعيل مرتين مستخدمًا عبارة "طالع لأبوه". عندما يظهر إبراهيم كشبح، يظهر في شكلٍ بائس، يسعل، ولا يزال يحمل قفازات وطاسة التغسيل، وسيفه (عندما يحمل سيفًا) هو مجرد طرف عضو ذكريّ، وليس سلاحًا، أما دعوته المستمرة من أجل العدالة فهي دعوةٌ سخيفة. ويلقي إسماعيل بهذه الحقائق المثيرة للسخرية بطريقته البسيطة المعتادة:

ما عاد طلعلي غير طيف أبي بس هالمرة بلا ليفة وبلا
طاسة شايل سيف بإيده اليمين ونربيش [خرطوم–م.] بإيده
الشمال:

– أبي وين الطاسة؟

- ضاعت الطاسة.

- وين الليفة؟

- انطفت وما عادت تنظف مزبوط.

وتركني ويظل رايح شايل سيفه والمي عم تطلع قوية من نربيشو.. ما يعرف إذا كان بينظف شي ولا بيسقي شي ولمّا تطلع الشمس يرجع ينام بقبرو بس سيفو بيظل مرفوع مثل كل القبور ويمكن أعلى بشويّة.. وحتى لما قصفوا المقبرة بالحرب تهدمت كتير قبور على روس أصحابها واستشهد كتير ميتين بس ما عوضوهم بقبور جديدة وظل سيف أبي مرفوع(٨١).

في نهاية مونولوجه، وقبل أن ينهي عمله على جثة أبي سعيد، يحاول إسماعيل أخيرًا الانتقام لشبحه البائس، بأن يخرج محبرة من جيبه، ويضع بصمة الرجل الميت على وصية مزورة، يكتب إسماعيل لنفسه ثروة أبي سعيد بأكملها، ويقول:

واحترقت كل أحلامي إنُو يوم من الأيام صير قاعد محل أبو سعيد وبإيدي الأرجيلة وعيّط عالشغيلة، بس هلك إجت اللحظة اللي بستناها من سنين لأنُو في الله، في الله كتير والله(٨٢).

هات اصبعك، ابصم، إي ابصم اصبعتك التانية.

لا تواخدنا عمي أبو سعيد، أخدنا حقنا، وهلَق بيكون أبي ارتاح بقبرو وأخلص من ليفتو وطاستو وسيفو ونربيشو وصير معلِّم.. شو معلِّم.. راح افتح أكبر مكتب

دفن بالشرق الأوسط واعملوا فروع برَّة لخدمة المغتربين
ورعايا الإسلام في الخارج. ومرتي من صدمة الفرحة
تصير تحكي وتغني[٨٣].

وبدلا من إيقاف دورة الاغتصاب والإذلال، يعمل إسماعيل على الحصول على ما يشعر أنه "حقه"، وربما للمرة الأولى في حياته ينخرط في أداء تصرفٍ ذو خاصيةٍ هاملتيّة: إعادةُ كتابةِ وثيقة، مثلما استبدل هاملت نص الرسالة التي حملها جولدنشترن وروزنكرانتس في مهمتهما القاتلة،[٨٤] يزوِّر إسماعيل (بكل ما في الكلمة من معنى) هويةً لنفسه. ولكن بينما يؤكد تزوير هاملت المختوم على علاقته بأبيه، يربط هذا التزوير إسماعيل بزوج أمه، فببصمة إصبع يصبح إسماعيل وريثًا لأبي سعيد. تعتبر تجهيزات المسرحية خاصة ومحلية، ولكن حضور نص شكسبير في الخلفية يساعد على منح هذه اللحظة رسالةً سياسية، وكما أخبرت المخرجة رولا فتّال أحد المحاورين: "الظلم والاعتداء يولدان طاغيةً جديدًا: سوف يكون مثل زوج أمه تمامًا"[٨٥].

انسوا هاملت/ شُبّاك أوفيليا

يبدو هاملت اللابطولي أكثر وضوحًا – وشخصية كلاوديوس أكثر جاذبية ووحشية– في مسرحية الكاتب المسرحي العراقيّ جواد الأسدي، التي جرى تمثيلها على المسرح خلال نفي كاتبها لمدة تقرب من ثلاثين عامًا خارج العراق البعثي[٨٦]. تعطي النسخة التي كتبها الأسدي تعليمات لجمهوره "انسوا هاملت". (نُشِرتْ المسرحية تحت هذا العنوان في ٢٠٠٠،[٨٧] بعد أن عُرِضت على مسرح الهناجر بالقاهرة تحت عنوان *شُبّاك أوفيليا* في ١٩٩٤)[٨٨]. وكما قرأت الناقدة سوسن الأبطح العنوان: "إنه يأمرنا بشكلٍ

قاطع: انسوا هاملت الذي عرفتوه من قبل، هذا هو هاملت آخر من أجلكم، هاملت يشبهكم لأنه ابن اللحظة العربية الراهنة بكلّ ابتذالها وقبحها وعبثيتها"[٨٩]. ولكن سوسن الأبطح أشارت أيضًا لسخرية العنوان: أي شخص سيأخذ العنوان بحرفيته سوف تفوت عليه براعة الأسدي ورسالته، فالأمر "انسوا هاملت"، بالطبع، هو أمرٌ للاحتفاظ به في الذهن بشكلٍ مؤلم.

تجري أحداث المسرحية في مملكةٍ خيالية تستحضر عراق صدام حسين، وتدور وسط قطعٍ زجاجية رنّانة، وأشياء متدلّية، وتحتوي إرشادات المسرحية على مرايا، ونوافذ، وإطارات صور فارغة معلّقة في الجو، أقنعة قديمة وثريّات، كراسي هزّازة وأسرّة معلّقة،[٩٠] والزمن ملتوٍ في أشكالٍ مُحبطة: فالمسرحية تبدأ (مثل *مصيدة الفأر*) قبل موت الملك العجوز، ولكن بشكلٍ ما يكون الوقت متأخرًا على إنقاذه أو على اتخاذ أي إجراء لمواجهة قاتله[٩١]. تُسمع صرخات، وشهادة الشهود متاحة (حيث ترى أوفيليا من نافذتها، كلوديوس وهو يرتكب الجريمة)، ولكن العدالة حبيسة، وكما يقول لايرتس الأعمى المنشقّ في بداية المسرحية: "أيهما أكثر عمى، العالم أم أنا؟"[٩٢]

في انعكاسٍ تناصيٍّ أصبح الآن مألوفًا، يُصَوَّر والد هاملت الراحل على أنه ضعيف، ونحن نراه بالفعل: رجل مدلل ومصابٌ بوسواس المرض ولكنه غير مؤذ، يتم جرُّه على سريره المتحرك على خشبة المسرح في المشهد الأول، وربما كان نسخةً من شخصية الممثل القائم بدور الملك اللطيف المتواضع كما وصفه شكسبير أو ملك النرويج الكبير "الخائر طريح الفراش"،[٩٣] وهو غير مرهوب الجانب بشكلٍ ما، فحتى قبل موته، يشعر الملك العجوز بالبرد ويتذمر لأن جيرترود لا تمنحه الاهتمام الكافي.

يعتبر هاملت الذي صوّره الأسدي مخيبًا للآمال قبل وبعد الجريمة، فهو إما يثرثر أو ينام. وعندما يظهر جلادو كلاوديوس، في مشهد يستدعي

نهاية رواية *المحاكمة* لـ كافكا، يمد عنقه بخنوع، وتحاول بقية الشخصيات أن تقوم بالدور الذي تخلّى عنه، حيث يأخذ لايرتس مكان هاملت باعتباره منشقًا على البلاط، ليكشف فساد النظام وليلقى نهايةً مشئومة، فقبل إرساله إلى السجن بوقتٍ قليل ليتم تعذيبه حتى الموت، يتعجب قائلا: "كلاوديوس قتل الملك العادل! من منّا لا يعرف ذلك! بينما هاملت يرد على مقتل أبيه بـ نكون أو لا نكون، كُن ولو لمرةٍ واحدةً يا جرذ!"(٩٤).

ويشعر هوراشيو صديق هاملت بمرارة مماثلة، فهو يوبّخ هذا الهاملت الغافل والقابل للنسيان، مستدعيًا خطاباته البطولية وبخاصة عهده بالتذكر:

> أين صيحاتك المتوثبة؟ أين جنونك؟ أين كلماتُ الحب ونصوص العدالة التي كنتَ تتشدق بها؟ أين يا جحافل السماء، أيتها الأرض، ماذا بعد؟ تماسك أيها القلب، وأنتِ يا عضلاتي لا تشيخي في طرفة عين! لن أنساك ما دام للذكرى مكان في هذه الكرة المشوشة، ألم تكن هذه كلماتك هاه؟ ألم تقل سأمحو كل تدوينٍ سخيفٍ أحمق من الكتب كلها، كلَّ شيء، كلَّ انطباع، لن يبقى في كتاب ذهني إلاّ أمرك! هاه، أليست هذه هي نصوصك الهادرة؟(٩٥)

تعد أوفيليا أكثر بدلاء هاملت إثارةً للاهتمام، حيث تصبح الضوء الأخلاقي للمسرحية، شاهدًا بليغًا على لصوصية نظام كلاوديوس، وتتكلم أو تردد صدى سطورٍ كثيرةَ من شكسبير في مواجهة والدها أولا، ثم هاملت، والملك في النهاية. وعلى سبيل المثال، يستمد توبيخها لهاملت ألمه من الحضور الماثل في الذاكرة لمشهد الدير: "اذهب إلى دير، ذلك أكثر رحمة. هناك سترتب جسمك وعقلك على أسئلةٍ لاهوتية أكثر سعة، هناك يمكنك أن

تعيد طرح سؤالك برتابة أكبر 'نكون أو لا نكون'"[٩٦]. وعندما ترى أن كلاوديوس بعيد عن قبضة العدالة، يردد يأسها صدى ما كتبه شكسبير على لسان هاملت: "هوراشيو، كل شيء ينهار علينا مرةً واحدة!... الدانمارك صارت سجنًا كبيرًا يا هوراشيو"[٩٧].

يسلِّط نشاط أوفيليا الجريء الضوء على نوع البطلة العربية المعاصرة الذي تنتمي إليه: فهي شاهدةٌ صادقة، تشهد من أجل عائلتها وما تسميه بالقيم الإنسانية الأساسية، على الضرر الذي أحدثه نظامٌ عديم الشرف في العلاقات العائلية وبخاصة في رجولة مواطنيه،[٩٨] فهي تقول لهاملت: "ابحث عن سبب موت أبيك! عن قاتل أبيك! ذلك ما يعيد رجولتك إلى صباها الأول!"[٩٩].

لا تنادي أوفيليا بالمساواة بين الجنسين؛ بل تظل ملتزمة بمجموعة قيم صارمة متعلقة بالنوع، مميزةً الخاص منها على السياسيّ:

بولونيوس: كنت أكره الملك الميت.

أوفيليا: لأنه لم يعرف كيف يحولك إلى خادم! كان يعاملك كآدميّ.

بولونيوس: لم أحبه يومًا، كان خسيسًا وهزيلا! لم يكن حاسمًا كما كلوديوس!

أوفيليا: لم يعنني لا الملك الميت ولا الملك الحيّ. كل ما يؤرقني هو أنك أوقعت بأخي.

بولونيوس: وإذا حذوتِ حذوه سآمر بنفيك.

أوفيليا: تقتل أبناءك من أجل مملكةٍ عفنة[١٠٠].

ولكن أثناء دفاعها عن سلامة عائلتها ومجتمعها، تندفع أوفيليا بسرعة في مطالبةٍ أكثر تعميمًا بالعدالة. فلا يُقدم تمكينها المقاومِ باعتباره انتصارًا للنساء ولكن باعتباره فشلا للرجولة في عالمٍ يرغم الرجل على أن يصبح إما عاجزًا أو متوحشًا.

تعتبر شخصية كلاوديوس مركز الجذب في مسرحية *انسوا هاملت* – كما هي في العديد من إعادات كتابة مسرحية *هاملت* في فترة ما بعد ١٩٧٥ التي درسناها حتى الآن. يجلس كلوديوس فوق السياسة الإنسانية، مثل قول أرسطو "وحشٌ أو إله"،[١٠١] وهذا بسبب كونه منيعًا تجاه اللغة، وحشيّ هو المعنى الأكثر حرفية، لا يُشار إليه فقط كـ "جزار" أو كـ"همجيّ" ولكن أيضًا كـ "ثور" و"ديناصور"؛[١٠٢] في وقت من الأوقات يراه هوراشيو في هيئة بوسايدون، جاموس بريّ يحمل سيفًا ويشق البحر[١٠٣]. ومثل حيوانٍ بريّ أو شخصيةٍ أسطوريّة، يتجاوز كلوديوس الحدود الحضارية؛ حيث تمنحه بهيميته دورًا متعاظمًا في المسرحية، حتى إن مقدمة الأسدي للنص المنشور توضح تأثيره:

> أردتُ في نصّي المسرحيّ انسوا هاملت أن أزيح الستار عن شخصياتٍ موجوعةٍ حد الجنون، وأن أفتح باب النص أمام رغباتهم وحقدهم المؤجل في مواجهة كلاوديوس، بربريّ الدولة الذي ابتلع أخاه وزوجته مرةً واحدة ليبعث بالأول إلى حفاري القبور وبالثانية إلى فراشه ونزقه النسويّ الفظ[١٠٤].

تشير لفتات مثل سحب الستار أو فتح الباب إلى التحرير أو التعبير العلني، ومع هذا، فإن "البربريّ"، وليس أيًّا من الشخصيات الهامشية، يملأ كل المساحة الناشئة عن ذلك– فهو يهيمن على جُمل الأسدي التفسيرية،

"مبتلعًا" نصفها الثاني، وكشف همجيته لا يُسهِّل مقاومتها. في الحقيقة، تجعل إعادة كتابة الأسدي التي تقلب نص شكسبير "رأسًا على عقب" .. "بربريَّ الدولة" أكثر محوريةً من أيِّ وقتٍ مضى.

يغزو كلاوديوس كل محادثةٍ في المملكة، بما فيها النميمة الدائرة بين اثنين من حفاري القبور، ورغم تصوير حفاري القبور في صورة امرأتين، عاملتين، ومتحدثتين بالعامية المصرية بدلا من العربية الفصحى – ثلاثة تصنيفات نمطية ثانوية الأهمية[١٠٥] – ولا يوجد شيء مخرِّب أو متعلق بالسياسة في سخريتهما السياسية الماجنة:

حفار قبور ١: لم ندفن جثة الملك بعد بينما كلاوديوس يسرِّب أخبارًا حول زواجه من تلك الحيزبون.

حفار قبور ٢: لن يتزوج كلاوديوس الملكة الحيزبون فقط، إنما سيتزوجك ويتزوجني، ويتزوج أمك وأمي، سيتزوج الدانمارك برمتها![١٠٦]

ومثل التأثيرات المربكة الأخرى للمسرحية، يؤكد مزاح حفاري القبور على عدم كفاءة هاملت وعلى قوة النظام، وحتى شهوات الملك الجنسية موضوعة في ميزان أسطوريّ. وفيما بعد يشرب حفارو القبور بسرور نخب لايرتس المنشق، ولا شيء في عهد كلاوديوس المرعب يكفل أموالا جيدة لعمل حفر القبور[١٠٧]. ويبقى هؤلاء النسوة، بعد استسلام هاملت للقتلة الذين استأجرهم كلاوديوس، حتى نهاية المسرحية، ويقرأن على قبره مناجاة "أيّ نذلٍ أنا، أيّ عبدٍ قرويّ" من نسخة مصفرَّة من مسرحية ***هاملت*** لشكسبير،[١٠٨] ثم يتوقفن عن القراءة عند الكلمات "وأروحُ أشتمُ كالبغيّ"– قبل أن يعلن هاملت مخططه لـ "القبض على ضمير الملك".

شرير غير مثقف

في مسرحية *انسوا هاملت*، كما في عدة مسرحيات أخرى، تهدد سلطة كلاوديوس المطلقة والوحشية القانونَ الأخلاقيَ الذي يشكل الأساس للتـراث الدرامي لهاملت البطل العربي، القانون الذي ينتقد هاملت من أجل سـلبيته، ويدعو للوعي بما هو خطـأ فـي عـالم المـرء وبالفعـل المناسـب لـ "تصحيحه"[١٠٩]. ولكن كيف يمكن النظر لإخفاقات هاملت على أنها إخفاقـات من الممكن تجنبها (ومن ثم اعتباره مسؤولا عنها) إذا كانت طبيعة الطاغيـة تجعل من مقاومته أمرًا مستحيلاً؟ ومثل إياجو الذي صوَّره شكسبير، صـار كلاوديوس ما بعد ١٩٧٥ مرتجلا مرحًا وناجحًا،[١١٠] فهو يتكيف بسلاسة مع الظروف؛ والجميع يجب أن يتكيف معه، مثلما تفعل بـرادة الحديـد حـول مغناطيس. ليس التلميح الفنيُّ فحسب هو الذي يفقد قوته ولكن أيضًا المواجهة المباشرة؛ ففي ديكتاتوريةٍ مغلقةٍ تمامًا، يكون فعل الشهادة على الجـرم فـي غير محله، ويصبح المغناطيس ثقبًا أسـود، يبتلـع أي محاولـة للمـشاركة السياسية، كما أن الاستشهاد مستحيل أيضًا: فهاملت يلاقي هنا ميتةً وضـيعة بلا طائل، وليس موتًا مجيدًا كما في مسرحيات صبحي وعصمت في بدايات السبعينيات.

وربما يكون المأزق الأخلاقي أكثر وضوحًا في مشهدٍ لا نظير له في مسرحية *هاملت* لشكسبير: محاولة كلاوديوس إغواء أوفيليـا، حيـث يبـدأ المشهد بتوسل أوفيليا للملك لكي يطلق سراح أخيها من السجن وتوافق فـي مقابل ذلك على أن تقضي معه أمسية وتنادمه. (سنعرف فيما بعد أن لايرتس في تلك اللحظة يجري تعذيبه حتى الموت). ويوقع كلاوديوس أوراق العفـو ويصب النبيذ، وبعد ذلك، تواجهه أوفيليا بجريمة قتل الملك العجوز إما لأنها مخمورة أو لأنها لا تستطيع التحمل أكثر من ذلك، فهي واقعةٌ تحـت تـأثر

مشهد الجريمة الذي شهدته: "لقد رأيتُ المشهد كاملاً، رأيته بعينيَّ هاتين!" وتسرده كما لو كانت تقرؤه من نصٍ سينمائي، وفي هذه الأثناء يثني كلاوديوس، العازم على ممارسة الجنس، على جمال هاتين العينين ذاتهما اللتين شهدتا الجريمة ("لم أنظر إلى عمق عينيك قبلا، يا لها من عينين!")، ويتلو ذلك "حوار طرشان"، ينفصل في نقطة معينة إلى مونولوجيْن متداخليْن:

أوفيليا: مات الملك ميتةً قبيحة لا يستحقها، وابنه سيتبعه.

كلاوديوس: كلمة "مات" أفضل من كلمة "قُتِل".

أوفيليا: أقصد أنه مات قتلا.

كلاوديوس: هكذا يعتقد العامة الرعاع، لكن الحقيقة غير ذلك.

أوفيليا: الحقيقة هي أن الملك حزَّ رقبته بنفسه (بتهكم) أو أن ثمة خادمًا معتوهًا قتله، أتريد أن تصل إلى هذا النوع من التبرير؟

كلاوديوس: ربما، لأنه كان أشدَّ الناس جزعًا، وبحاجةٍ إلى الموت، لقد مات وانتهى الأمر.

أوفيليا: لقد رأيت المشهد كاملا، رأيته بعينيَّ هاتين.

كلاوديوس: أين كنتِ في لحظة الموت؟

أوفيليا: ثمة نافذة في غرفتي مشرفةٌ على غرفة الملك وقريبة منه، لذلك رأيتُ كل شيء.

كلاوديوس: أتريدين المزيد من النبيذ؟

أوفيليا: يبدو أن القاتل محنَّك عرف كيف يحضِّر خطته بمهارةٍ لا مثيل لها.

كلاوديوس: يا إلهي، ثدياكِ ينتفضان مثل شفتيك!

أوفيليا: كان الملك ينام مثل طفلٍ عارٍ! جيرترود غطته بشرشفٍ رقيقٍ واختفت! لا أعرف كيف نام وشخر بتلك السرعة! دخل رجلٌ ضخمٌ ملفوفٌ بأغطية، كان معصوب الرأس حاملا الخنجر، أزاح الشرشف وذبح الملك دون ضجة! مات الملك دون ضجة، لم ينزف كثيرًا! يا لها من ميتةٍ مريبة، أي حيوانٍ فعل تلك الفعلة الشنيعة؟

كلاوديوس: أصدرت أمري بالعفو عن لايرتس لكي أنادمك، لا لكي تسردي عليّ حكاياتٍ دموية كهذه! بدون خوف، ودون أن أرتب كلماتي، إنني أشتهيك!(١١١)

في النهاية يهجم كلاوديوس عليها مثل "جاموسٍ بريّ"، وتهرب فقط بمحض الصدفة، ولم تحقق العدالة ولا التطهير، عندما عرضت المسرحية في القاهرة قُتلت أوفيليا في النهاية، حيث دفعتها قوات أمن كلاوديوس إلى النهر.

سحبت إعادة الكتابة مسرحية *هاملت* إلى اتجاهٍ مزعج، فبالفعل يوجد في نص شكسبير تلميحات إلى اهتمام كلاوديوس المفرط بأوفيليا، سواء كان ذلك لكونها امرأة جذابة أو لكونها مصدرًا للكلام المخرِّب ("أوفيليا الجميلة... اتبعها عن قرب، وأحسن مراقبتها، أرجوك")(١١٢). غير أنه لا يحدث في أي

مكان أن يصل كلاوديوس شكسبير إلى عبور الفجوة بين الأجيال، ويقوم الأسدي بتفريغ هذه التلميحات وتوسيعها، مقدمًا صدى مخيفًا لعرض أنجلو على إيزابيلا في مسرحية شكسبير (الصاع بالصاع ***Measure for Measure***) وصنع المرزوقي شيئًا مشابهًا في مسرحية ***إسماعيل هاملت*** عندما جعل أبو سعيد يتزوج سعدية التي يحبها ابن زوجته. في كلتا الحالتين، يجد الشاب نفسه غير قادر على منافسة زوج أمه، وليس (كما في مثلث فرويد) بسبب أمه ولكن بسبب اعتراض الحب على سنه، فهو غير قادرٍ على النضوج والاعتماد على نفسه.

يثبت هؤلاء الأشرار، كما أعتقد، أن هذه المسرحيات لا تهدف إلى التثقيف، فوجودهم يمنع الثورة نفسها التي قد تبدو المسرحيات أنها تؤيدها، حيث إن الطاغية، مثل جيل "الرجال كبار السن" الذين هيمنوا على السياسة العربية حتى وقتٍ قريب، هو الذي يعرِّف النص،(١١٣) ووجوده أمرٌ لا يطاق، لكن غيابه أمرٌ لا يمكن تخيله. وكما توضِّح هذه المسرحيات، فتأثيره على العلاقات العربية بين الجنسين كارثيٌّ مثل تأثيره على السياسة الخارجية.

ابن العم الضال

تنشأ مسرحيات ***هاملت*** العربية الخمس التي رأيناها حتى الآن عن أنماطٍ مختلفة من المسرح، ولكنها تنتمي إلى عائلة متماسكة. باختصار:

تحيل جميع هذه المسرحيات اهتماماتها بالسياسة العربية المعاصرة إلى محيطٍ آخر: فيحيلها كل من عدوان، وأبو دومة، والأسدي إلى مملكة مسيحية بصورة ملحوظة؛ ويحيلها عمران إلى دولة ملَكية في العالم الثالث (التي تشير عادات ملكها في شرب الخمر علنًا أنها ليست دولةً مسلمة)؛ ويحيلها

المرزوقي إلى سياقٍ عربيٍّ مسلم ولكن في مجالٍ عائليٍّ بدلا من المجال العام.

تستخدم جميع المسرحيات إطارات زمنية معلّقة، دائرية، أو من ناحية أخرى مؤقتة ومفكّكة، فبدأ عدوان وأبو دومة السرد من النهاية وتقدما بطريقة الفلاش باك؛ ومازج عمران بين مسرحيتين وبين أنظمة الوقت الخاصة بكل منهما، وبدأ الأسدي فعله قبل أن تبدأ مسرحية ***هاملت*** ولكنه جعل شخصياته تتصرف كما لو كانت ***هاملت*** قد بدأت بالفعل، وطوى المرزوقي حياةً كاملة في مونولوج واحد يتضمن مشاهد فلاش باك غير منتظمة، حيث من المستحيل حدوث تغيير أو تطور في الشخصية.

تشكّك جميع المسرحيات في قدرة الكلمات والتمثيلات– سواء كانت في صورةَ كتابة، أو إعادة كتابة، أو تحدُث، أو تمثيل، أو نقد دراميّ – على تحقيق تغيير سياسيّ. مثّلت شخصيات هاملت التي صورها كل من عمران وعدوان على المسرح مسرحيات ***مصيدة فأر*** فاشلة، وحاول أبو دومة فضح زيف عرض العرائس الملكيّ ولكنه فشل، وتحدث المنشقون الذين صوَّرهم الأسدي بصوت عالٍ ولكنهم لم يغيروا شيئًا لأن كل شيء كان محددًا سلفًا. أما بطل المرزوقي، الذي يعبر عن نفسه بشكل سيىء سواء بالكلمات أو بالمشاعر، فقد حقق انتقامه في النهاية عن طريق توقيعٍ جسديّ بدلا من توقيعٍ مكتوب.

وتقدّم جميع المسرحيات دراما ساخرة لمعرفة الجمهور السابقة بهاملت البطولي في بدايات السبعينيات، فهي تصوِّر شخصيات هاملت على أنها غير مطّلعة، غير مؤثرة، ساذجة، كما أنها إما غير فصيحة أو أن فصاحتها غير مجدية أو زائدة عن اللازم. هذه الهاملتات إما أنها صور محبطة مفارقة لتصورات الجمهور المتبلورة مسبقًا عن هاملت (كما في مسرحيتيْ الأسدي،

والمرزوقي) أو أنها مبالغات لا يمكن غفرانها لأسوأ صفاته (كما في مسرحيات عمران، وعدوان، وأبو دومة).

وفي النهاية، تنطوي جميع المسرحيات على شكلٍ إبداعيّ، قويّ ومكتفٍ ذاتيًّا، ففي مسرحية عمران هو شكلٌ يخيم عليه شبح الأحياء الفقيرة، أبو فوانيس حامل الفوانيس، الذي يراقب بينما تقتل المسرحية الداخلية الشخصيات "الحقيقية" والمتخيلة. في المسرحياتِ الأربع الأخرى، فإن الشخصية المبهرة هي شخصية الملك كلاوديوس زوج الأم، الذي يُقدَّم غالبًا على أنه متوحش بشكلٍ بشع، أو حتى (بالمعنى الحرفيّ للوحشية) همجيّ.

مؤتمر هاملت

تبدو مسرحيتنا السادسة عضوًا في العائلة الممتدة نفسها بشكلٍ واضح، ولكنها مسرحية امتدت عبر البحار، إنها مسرحية للكاتب والمخرج المسرحيّ سليمان البسام وهو بريطاني من أصل كويتي، وقد أصبح في السنوات الأخيرة أكثر مقتبسي شكسبير العرب شهرة في الغرب، بنسختيه من مسرحية ***ريتشارد الثالث*** التي كلفته بها فرقة شكسبير الملكية وعرضت ما بين عامي ٢٠٠٧ و٢٠٠٩ ومسرحية ***الليلة الثانية عشرة*** التي عرضت في ٢٠١١[١١٤]. ورغم أنه كتب مسرحيات أخرى خارج نصوص شكسبير، فإن مسرحية ساخرة رشيقة تدعى ***مؤتمر هاملت*** (٢٠٠٢) هي التي منحته شهرته، وقد كُتِبت المسرحية في الأصل بالإنجليزية وعُرضت لأول مرة في إدنبرة، ثم أعيدت كتابتها بالعربية في ٢٠٠٤، وعرض البسام هذه النسخة الموسَّعة قليلا في طوكيو، ولندن، وطهران، ولكنه لم يعرضها أبدًا في العالم العربي[١١٥].

تصور مسرحية ***مؤتمر هاملت*** دولةً ديكتاتوريةً متداعية تعقد مؤتمرًا، يشمل بطاقاتٍ للأسماء ومكبرات صوت مثلما يحدث في جامعة الدول العربية، حتى مثلما يتآمر الأعضاء ضد بعضهم بعضا سرًا ويتلاشى الدعم الدولي. توجد قنابل في العاصمة، وتمردٌ للشيعة في الجنوب، ودبابات ميركافا **Merkava** إسرائيلية وسينتوريون **Centurion** بريطانية على الحدود الجنوبية، مما يشير إلى مجموعة من عدة دول عربية حقيقية(١١٦). في هذه الأثناء فإن شخصيات كلاوديوس، وجرترود، وأوفيليا، وبولونيوس وهاملت يتآمرون، ويخطبون، ويمارسون الحب، ويشترون الأسلحة- غالبًا بدون مغادرة مقاعدهم في قاعة المؤتمرات.

تفتقر مسرحية البسام إلى "السمات العائلية" الأربعة المذكورة آنفًا: فهي تدور بشكلٍ واضح في محيطٍ عربيٍّ مسلم، زمنها خطِّيّ له بداية ونهاية، تستخدم شخصياتها كلماتٍ مهمة، ويشبه هاملتها الثوريَّ النشط العرب في فترة الستينيات وبدايات السبعينيات، ويبدو أنها تفتقر للميزة الخامسة أيضًا: يشبه كلاوديوس ذلك الملك من مِزَقٍ ورُقَعٍ [كما وصفه شكسبير على لسان هاملت] الذي يألفه الجمهور الغربيّ أكثر، كذلك فقد غاب كثير من السمات الثانوية الشائعة في مسرحيات هاملت العربية: تفشي الجواسيس والمخبرين، وشخصية هوراشيو، وأيّ نوع من أنواع *الحكواتية*، وتلميحاتٍ تناصية مفتوحة مأخوذة عن شكسبير، وهكذا. استُبدلت هذه النصوص المتناصة بتعليقات مباشرة حية على شاشة كبيرة لعرض الأفلام: لقطاتٌ مقرَّبة للشخصيات بينما هم يتحدثون أو يتفاعلون، صورٌ للأحداث الجارية، (آبار بترول تحترق، لقطات لحرب معاصرة، إلخ)، وأحيانًا مشاهد لم تحدث بعد من المسرحية(١١٧). ويعتبر وجود شخصية جديدة إضافةً مهمة أخرى: تاجرة سلاح تتحدث بعدة لغات تبيع لكل من كلاوديوس وفورتنبراس دباباتهما وصورايخهما، وتبيع لهاملت قنابله الفوسفورية، ولأوفيليا الأحزمة الناسفة.

تعتمد هذه المسرحية على معالجة أخرى لمسرحية ***هاملت*** والتي استخدمت نص شكسبير: ***The Arab League Hamlet (2001)***، والتي عرضتها فرقة البسام البريطانية في الكويت وتونس[١١٨]. يقول البسام إنه سعى عند إعادة كتابة المسرحية لجمهورٍ عربيّ إلى إعادة منحهم "الإثارة المتلصصة" و"إحساس الغرابة فيما هو معتاد" وهو ما يشعر به الجمهور العربي المعاصر الذي يشاهد "مسرحًا سياسيًّا متطرفًا"، كما وصفه البسام، تطلب منه هذا التأثير الاغترابي إسقاط جميع كلمات شكسبير المألوفة بشدة، وأن يأخذ مسرحية ***هاملت*** من خلال عدسة الترجمة المزدوجة، بعين نصٍ إنجليزيّ جديد عبر طبقةٍ تخيلية وسيطة من اللغة العربية:

> دفاعي الوحيد ضد هذا التعطل [في مواجهة إعادة كتابة شكسبير] كان لإبعاد نفسي من الأصل الذي أعرفه جيدًا. لقد تخيلت نفسي كأحد هؤلاء المتفرجين العرب في تونس: تلك الشخصية العربية المتواضعة، المشاهِدة لشكسبير، والتي تعرف القليل جدًّا من الإنجليزية، وأجزاء فقط من القصة، ولكنها تعتمد بشكلٍ أساسيّ على ترجمتها الصامتة للأحداث على خشبة المسرح، مستخدمةً فقط تجاربها الخاصة وصورًا وكلماتٍ لبناء تجربتها عن الأداء والتي تكون مشوَّهة، ذاتية، معيبة ومع هذا فهي حقيقية وكاملة تمامًا. كان هذا المشاهد التخيليّ مرشدًا قادني خلال إعادة كتابة المسرحية، كان رجلا أحيانًا وامرأة أحيانًا، مسنًّا أحيانًا وشابًّا أحيانًا، مسلمًا أحيانًا ومسيحيًّا أحيانًا، تونسيًّا أحيانًا وسوريًّا أحيانًا ومصريًّا أحيانًا... وهلم جرًّا. وسرعان ما تضاعف صوت المرشد ليصبح حفلةً من الأصوات التي ضاع فيها النص الأصلي

لشكسبير وأصبح مجرد صوت وسط كثيرٍ منها. لقد استمعت جيدًا لهؤلاء المرشدين العرب، استمعت جيدًا لأشعارهم، لغضبهم، ولحزنهم، وكنتُ حريصًا على ألا أفقد هذه المشاعر أثناء كتابتي للمسرحية باللغة الإنجليزية(١١٩).

يتبع النص الناتج المكون من خمسة فصول نص شكسبير عن قرب، مع إعادة صياغة عبقرية أحيانًا ما تكون خادعة وتعطي عن بعد وهمَ الحقيقة. كما تحاكي إنجليزية البسام الإيقاعات الرنانة للخطاب السياسي العربي المعاصر. وكما حدث في شكسبير، يعود هاملت من دراسته في الخارج لحضور جنازة والده، ويستولي كلاوديوس على السلطة: "لقد طلع الفجر على شعبنا، الديموقراطية الجديدة تبدأ اليوم"(١٢٠). أما هاملت، "المصاب بالدوار بسبب رائحة العفن الكريهة"(١٢١) في المملكة، المنكوب بالحزن والاشمئزازر إزاء زواج والدته مرة أخرى، ثم الذي يعلم بمقتل والده من خلال المنشورات التي توزعها كتيبة تحرير الشعب، فهو يصبح متمردًا إسلاميًّا بالتدريج وتهديدًا حقيقيًّا لنظام كلاوديوس.

وعلى النقيض من أبناء عمومته العجزة، الضعفاء، الديُوثين، المتحدثين بالعربية، لا يبدو أن هناك مشكلة فيما يتعلق برجولة هذا الهاملت، (عندما يصد أوفيليا، فهو يفعل ذلك لأسباب سياسية صرفة؛ أضافت إعادة الكتابة بالعربية بعض التلميحات الجنسية غير الموجودة في نص البسام الأصلي)، فهو فاعلٌ سياسيٌّ مؤثر، وليس لديه أي مشاكل مع الكلمات، وهو يظل قويًّا ومتحدثًا بليغًا حتى عندما يرفض السياسة ويعلن الحرب:

أشهد أن لا إله إلاَّ الله وأن محمدًا رسول الله، ليسمع المجلس كلماتي: أنا، هاملت، ابن هاملت، إبن هاملت،

> الوريث الشرعي لعرش هذه الأمة. حكمي سيكسر أصابع اللصوص، سيشلّ المنافقين، سيطفئ نيران الفسق المشتعلة التي عمّت مدننا، وسوف يعيد شعبنا النبيل إلى الطريق المستقيم. أعداؤنا لا يفهمون سوى لغة الدم ولهذا، ولّى زمن القلم ودخلنا زمن السيف. لا تتظاهروا بالدهشة! فالعنف يولِّد الأمراء، والأمراء يولِّدون العنف، هذه هي لعنتنا، والمجد والخلود لشهدائنا الأبرار(١٢٢).

يُقدَّم هاملت في المشهد الأخير باعتباره ندًّا ونظيرًا للملك: "يطلق هاملت قذائف الهاون من المسجد ويطلقها كلاوديوس من القصر"(١٢٣).

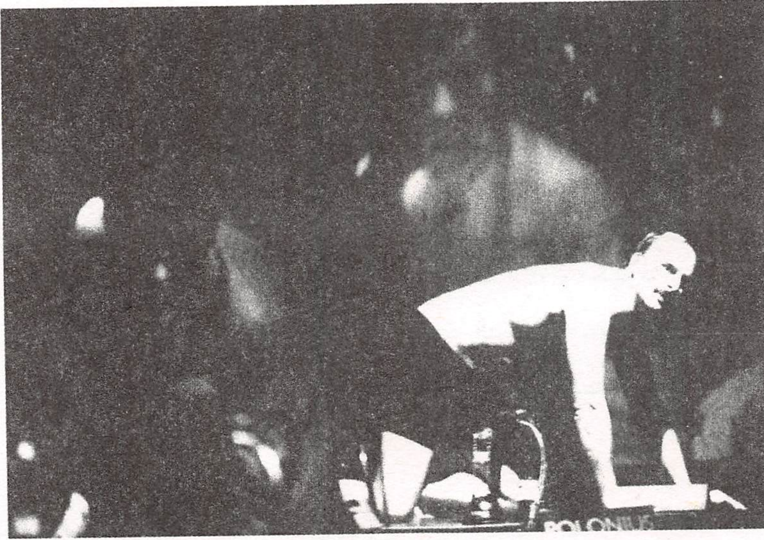
على أية حال، فإن قوة المسرحية الحقيقية أكبر من هاملت ومن كلاوديوس، والتي تمثلها تاجرة السلاح التي يشتري منه كل منهما أسلحته، فهي تذهب إلى كل مكان وتتفاعل مع الشخصيات الأخرى، ويتنافسون من أجل الحصول على مساعدتها(١٢٤). ورغم كونها بمنأى عن الأحداث، إلا أن دورها محوريٌّ في المسرحية، تقدم نفسها في التمهيد كالتالي:

> أُلمَحُ في ممرات السلطة، أظهر بشكلٍ غائم في خلفيات الصور الرسمية، وبدون وجه في الحفلات، ومجهولةٌ في المطارات، مدربةٌ كمصرفية، أتحدث البشتونية، والعربية، والفارسية، والعبرية، لا تحركني الرغبة، أنا تاجرة سلاح(١٢٥).

وكما رأينا في المحور التخيلي لمسرحيات ***هاملت*** العربية في الفترة ما بعد ١٩٧٦، توجد غالبًا قوة لا تقاوم تخدم مصالحها الذاتية، تعرَّف على أنها "السلطة" وتُصوَّر على أنها متلونة وتستهلك الجميع. وتتلاءم مسرحية البسام مع هذا النمط، ولكن مع تحريفٍ بسيط، فالسلطة الحقيقيةِ للمسرحية، والتي

قزّمت الجميع حتى كلاوديوس، هي الرأسمالية العسكرية العالمية، وتتضمن أوجهها الولايات المتحدة، مصالح النفط، تجارة السلاح العالمية، وغيرها.

كنت قد ألمحتُ إلى بعض المشاهد ماوراء- الشكسبيرية المثيرة للقلق في مسرحيات *هاملت* العربية، ومثل تلك المسرحيات، تتضمن مسرحية ***مؤتمر هاملت*** مشهدًا تتبدى فيه النزوة المحورية للوحش للعيان وتُستدعى نمط هيمنتها بصورةٍ حية، بل وحتى بصورةٍ إباحية. وكما في بعض المسرحيات الأخرى (حيث يقوم كلاوديوس بإغواء أوفيليا على سبيل المثال)، يجري إظهار الطغيان بمظهرٍ جنسيّ. وعلى أي حال، وبما أن الشرير الأسطوري في مسرحية ***مؤتمر هاملت*** أكبر من كلاوديوس، فأكثر المشاهد أهمية يعبِّر عن ضعف كلاوديوس، وليس عن قوته.



صورة ٦-٢. نيجل باريت *Nigel Barrett* في دور كلاوديوس في مسرحية *مؤتمر هاملت* (٢٠٠٢) لسليمان البسام. إهداء من سليمان البسام.

حذفت جميع المسرحيات الخمس السابقة "مشهد الصلاة" في نص شكسبير، حيث يركع كلاوديوس ليطلب المغفرة عن جرائمه،[١٢٦] هذا المونولوج، الذي يثني فيه كلاوديوس "ركبتيه العنيدتين"[١٢٧] ويحاول أن يرغم روحه على التوبة، يكشف عن معاناة المغتصب ويذكر المشاهدين بضعفه الإنسانيّ، بحذف هذا المشهد، تترك المسرحيات العربية كلاوديوس غامضًا، مضيفة إلى معنى الرهبة التي تحيط به. (وهي بهذا تتبع حدس محمد صبحي في بدايات السبعينيات أنه "لا يمكن" لكلاوديوس أن يكون لديه ضمير، كما أشرت في الفصل الثالث). فعلت مسرحية البسام العكس تمامًا، فقد حولت ***مؤتمر هاملت*** مشهد الصلاة إلى مونولوج هذيانيٍّ طويل، حيث يصعد كلاوديوس الذي يشبه صدام حسين على مكتبه، ويتجرد من ملابسه بينما يتكلم، حتى يظل راكعًا بملابسه الداخلية، ويصلي قائلاً: "يا إلهي، علمني معنى دولارات البترول... أنا واضح وشفاف، شفافٌ وصافٍ كجدولٍ رقراق- أتوسل إليك، يا مولاي، ساعدني لا تجعلني كريهًا في نظرك يا رب...

> أنا لا أتنافس معك، كيف يمكن لهذه الأكداس من اللحم الآدميّ التنافس مع خلودك؟ (يبدأ كلاوديوس بخلع ثيابه) أنا وكيلك، ولست شريكًا رديئًا لشراهتك، وبذاءتك اللامتناهية. أنا لا أحاول أن أصبح نقيًّا طاهرًا: لقد تعلمت الكثير من البذاءة والقذارة، أنا ملك القذارة، وفنان القذارة، أنا أصنع تلالا من أجساد البشر، وأقدم الأضحيات تمجيدًا لك، أنا أعشق رائحة جثث الأقليات المتعفنة التي عطرناهم بتقنياتك الغازية، ورغم أيّ ادعاء، أنت أنت الرب...

أمامك إحسانك، أنا مخلوقٌ أعزل، أيمكن أن يكون قبحي لا يطاق الآن؟ أنفي لم يزددْ انعقافً عن ذي قبل، وعيناي لم تزدد شيطانية عما كانتا عليه عندما ضيّفتني عذارى واشنطن وأفيون السي آي إيه، أيمكن أن قبحي يسيء لك الآن يا ربي؟

قنابلك الذرية، قروضك، وديموقراطية القذارة التي تقطر من شعوبك المنتشية– أريدها جميعًا، آه يا ربي، أريد ابتساماتك الصفراء وأريد أجواءك الملتبسة الفاسدة، وأريد بنكك الدولي، أريده أن يضاجعني الآن. يا ربي، فلنكن معًا في القذارة . أيمكن ذلك؟(١٢٨)

تعبّر صلاة كلاوديوس عما كان أوليًا فقط في المسرحيات الأخرى: الكشف عن هوية الغريم الوحشي باعتباره إلهًا منساقًا وراء نزواته، الطاغية الذي كان في غاية القوة في عدة مسرحيات أخرى يظهر هنا ضعيفًا وشفافًا تمامًا، فهو مثير للشفقة كما لو كان مدمنًا يتوسل لمروّج المخدرات الذي يحصل منه على جرعاته، وبينما كانت النسخ الأخرى للشخصية تحكم من خلال عرض الدُّمَى، فإن هذا الكلاوديوس نفسه دمية، ومع هذا فبدلا من أن يكون منغمسًا في الملذات، يتم نقل القوى السحرية للشرير إلى الأعلى– الولايات المتحدة، والرأسمالية العالمية، والمصالح المتعلقة بالنفط، وهلم جرًّا. تشير المسرحية إلى أن هذه القوى هائلة، وتكاد تكون بلا حدود. ولا تعدو تلك الحرباء تاجرة السلاح أن تكون فرعًا للمؤسسة. ولا تكمن جرأة البسام في تمثيل قائدٍ عربي في شخصية كلاوديوس، بل في تمثيل الولايات المتحدة في صورة إله.

ساعدت قضية الفاصل الحدودي للنسخة الإنجليزية من مسرحية ***مؤتمر هاملت*** على إلقاء الضوء على تلقي أبناء عمومتها من المسرحيات الناطقة باللغة العربية. تقوم المسرحية البريطانية على أجزاءٍ مأخوذةٍ من المخيلة *السياسية* العربية المعاصرة - مخيلة "المشاهد المتواضع" الذي تخيله البسام. ولكي تعكس المسرحية مجالا عربيًا عامًّا جديدًا قد تمت عولمته، فقد قدمت خليطًا مما يعرض في القنوات مكونًا من الجزيرة، سي إن إن، بي بي سي، خطب ديموقراطية، العنف في التليفزيون، أم كلثوم (١٩٠٤-٧٥)، ومحمود درويش (١٩٤١-٢٠٠٨)[١٢٩]. كما استمدَّ خطاب كلاوديوس الأخير، وهو خطابٌ متلفز يعلن الحرب على "المواقع الإرهابية المنتمية لهاملت ولجيشه"،[١٣٠] من خطابات كانت حاليةً وقتها لكل من جورج دبليو. بوش، صدام حسين، أسامة بن لادن، وأرييل شارون[١٣١]. على أية حال، فإن مسرحية البسام، المصممة لاجتذاب المشاهدين البريطانيين والأميركان غير الملمِّين بالدراما العربية، قد كُتبت من خارج التقليد *المسرحي* العربي، وقد ساعد هذا على تفسير لماذا تنحرف المسرحية عن الكثير من الأنماط الشائعة بين مسرحيات ***هاملت*** العربية الأخرى.

كانت مفاجأةً سارةً لمؤلفها، أن المسرحية قد أُعيد استيعابها سريعًا في هذا التقليد المسرحيّ عندما عُرضت النسخة الإنجليزية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبيّ في سبتمبر/أيلول من ٢٠٠٢، فقد احتشد جمهور أغلبه من المصريين في المكان، متذمرين لأنه يبدو أن الأجانب فقط هم الذين يستطيعون الدخول. يتذكر البسام:

> عند منتصف الليل طُلب منا أن تأدية العرض مرة أخرى
> "بالأمر" لاسترضاء الجمهور الغاضب الذي لا يزال

ينتظر خارج المسرح، وكان الممثلون سعداء بالانصياع لرغبته، وهكذا ارتفع الستار مرة أخرى عند منتصف الليل لجمهور يتحدث غالبيته اللغة العربية. كشف هذا الجمهور الذي يتحدث العربية (والذي كان لدية إمكانية الحصول على ترجمةٍ حية) عن نزعةٍ كوميديةٍ في العمل الذي كان حتى تلك الليلة مهمَلا تمامًا. جعل المشهد الافتتاحي، الذي سبق وأن استقبلته الجماهير التي تتحدث الإنجليزية بصمت ووقار، المكان يرتجّ بالضحك، وبمجرد تغلب الممثلين على الصدمة، تجاوبوا مع جمهورهم وأخذ العمل أبعادًا ثقافية جديدة تمامًا(١٣٢).

ساعدنا ضحك الجمهور على حل لغزٍ واضح: إذا كان صناع الدراما العرب من الشباب قد نبذوا الاستعارات المستوحاة من ***مصيدة الفأر***، فلماذا لا يزالون يكتبون مسرحياتٍ مأخوذة عن ***هاملت*** حتى الآن؟ كنت قد أشرتُ من قبل إلى أن هاملت الذي صاغه شكسبير يحتاج إلى دليل لإدانة كلاوديوس في عيون الحاشية الدانماركي، "حججٌ أشدَّ تماسكًا" (ذات صلة، ويمكن حكيها) غير قصة الشبح. وكما رأينا في الفصل السابق، غالبًا ما عملِ المسرح السياسي في الستينيات وبدايات السبعينيات على هذا النموذج، فهو إما يتوجه بانتقادٍ ودود للنظام أو (فيما بعد) يسعى إلى كشف عيوبه في محكمة الرأي العام. وبعد أن أصبح نموذج ***مصيدة الفأر*** مهجورًا، انتقل صناع الدراما العرب من التناول المجازي لمسرحية ***هاملت*** إلى إعادة الكتابة التناصية الساخرة. ولم تعد هذه الكتابة تسعى إلى إقناع أو فضح أي أحد، إذن فما الذي يجنيه منها الكتاب المسرحيون والجمهور؟.

يبدو أن مسرحية ممدوح عدوان التي عرضت في ١٩٧٦ تلمح إلى أن الفعل السياسي المناسب قد لا يزال ممكنًا، فقط إذا لم "يتأخر الجمهور في النوم" مثل هاملت، على الأقل نقلت المسرحية فكرة عن كيف يمكن أن يبدو الفعل المناسب، بينما لم تتمسك المسرحيات الأخرى التي ناقشناها في هذا الفصل بمثل هذه الآمال. فقد تجنبت مسرحية عمران الغنائية الكارنيفالسكية[١] معضلة هاملت، وبدلا من ذلك فقد اختارت أن تخلق مجتمعًا عفويًا مؤقتًا مع الجمهور[١٣٣]. ولكن في المسرحيات الثلاث الأحدث (***رقصة العقارب*** لكاتبها أبو دومة، و***إنسوا هاملت*** لجواد الأسدي، و***إسماعيل هاملت*** للمرزوقي)، فالزمن بالفعل "مضطربٌ" للغاية بحيث لا يسمح لأي فعلٍ بنّاء. لا يمكن تبني قضية الأب الميت؛ فذلك سيكون عديم الجدوى، ولا يمكن أيضًا بيعها أو تجاهلها، فذلك سيكون أنانية وتجردًا من المبادئ.

يعد الضحك أحد ردود الفعل المعقولة في مواجهة مثل هذه المعضلة. لا أعتقد أن الضحك يعتبر شكلا من أشكال "المقاومة" بالمعنى السياسيّ، فهو ليس تفريغًا للخوف والغضب المتأجج منذ فترة طويلة تجاه الظالم، أوتعبيرًا عامًّا عن "النسخة المختفية" أو خطابًا شبه خاص ومناهض للخطاب الرسمي. كما رأينا، فإن فضح السلطة في هذه المسرحيات ليس له تأثير ثوريّ، فهي بشكلٍ عام محافظة سياسيًّا، تعيد التأكيد على الطبيعة الكلية للسلطة في مركز المسرحية، ففضح وحشية كلاوديوس قد يزيد بالفعل من قوته. في الواقع العملي، وحتى أخذت الأحداث منحىً مفاجئًا في بدايات ٢٠١١، كانت الأنظمة الحاكمة التي تحكم الشعوب التي أتى منها هؤلاء الكُتاب المسرحيون قد أثبتت للنقاد استحالة إصلاحها أو رحيلها.

---

(١) ***Carnivalisque*** مصطلحٌ استخدم في الترجمات الإنجليزية للأعمال التي كتبها الناقد الروسي ميخائيل باختين ***Mikhail Bakhtin***، وهو يشير إلى الأسلوب الأدبي الذي يهدم ويحرر الافتراضات المسبقة عن النمط أو الجو السائد من خلال الفكاهة أو الفوضى. – م.

قد نجد قياسًا أفضل لضحك الجمهور لدى إنسان نيتشه الديونيسي، ففي كتابه ***مولد التراجيديا***، يصف نيتشه هذا النوع بمواصفات هاملت الذي صوره شكسبير، مع فارقٍ مهم وهو أنه منح الإنسان الديونيسي تعزية الفن. فبينما يجب أن يعيش هاملت وضعه المستحيل، يستطيع الإنسان الديونيسي أن يحوله إلى فن:

> يشبه الإنسان الديونيسي هاملت: وصل كلاهما بنفاذ بصيرته حتى أعمق الأشياء، كلاهما استوعب الأمور جيدًا، ونفر من الإقدام والتنفيذ. المرء في هذه الحالة يدرك تمام الإدراك *أن الفعل لا يغير شيئًا من حقيقة الأمور*، ويرى أن من *المضحك أو المخجل أن يفكر الآخرون بأنهم يتوقعون منه أن يغير في حقيقة الأمور، ويستعيد النظام إلى هذا العالم المليء بالفوضى*. إن الإدراك مقتلةٌ للفعل، إذ إن الفعل يعتمد على ستارٍ من الوهم، هذا ما نتعلمه من هاملت، ليس من التفسير المختزن لهاملت الذي يراه جاك الغارق في الحلم، والذي لكثرة ما يفكر، لكثرة ما يرى من احتمالات، يحجم عن التنفيذ والفعل. لا، ليس التفكير، بل هو الفهم الصحيح، نفاذ البصيرة وإدراك معنى الحقيقة المرعبة، هو ما يرجح الكفة ويقتل الدوافع للتحرك والفعل، بالنسبة لهاملت وللديونيسي على السواء... عند هذه اللحظة المتحدية التي تهدد الإرادة، يطل ذلك الساحر المنقذ للنفس، وجابر الخواطر- الفن، وحده الفن القادر على تحويل هذه الأفكار الكارهة الرافضة للرعب والعبث اللذين يملآن الوجود إلى أفكار متآلفة مع الحياة: وهذه الأفكار النبيلة

هي التسامي: ترويض الرعب بواسطة الفن، *والكوميديا: الانعتاق الفني من قرف العبثية*(١٣٤).

في هذه القراءة، يمكننا أن نخمن أن جمهور البسام العربي، قد استقبل مسرحيته الإنجليزية، التي تعج بالدلالات السياسية، بشكلٍ *ما بعد* سياسي. كان مجتمع مهرجان المسرح القاهري الراقي (بما فيه هؤلاء المشاهدون الذين صمدوا في مسرح الهناجر حتى منتصف الليل، ثم تمكنوا من الجلوس مكتظين في القاعة الصغرى) بالتأكيد على دراية بهاملت البطولي الذي صورته الدراما العربية في الستينيات وبدايات السبعينيات ومن الأرجح أنهم يعرفون على الأقل واحدة من مسرحيات ما بعد ١٩٧٥. سوف يتفهم مثل هؤلاء المشاهدين، إما من خلال الخبرة الشخصية، أو المعرفة المسرحية المتوارثة، عدم جدوى عروض شبيهة بـ ***مصيدة الفأر*** لنظام حسني مبارك ونظرائه عبر العالم العربي. سيعرفون جيدًا أن صناعة المسرح ومشاهدة المسرح "فعل قد لا يغير أي شيء في [ما يظهر أنه] الطبيعة الأبدية للأشياء". وعندها فإن ضحكهم، وهم يشاهدون فريقًا بريطانيًّا يمثل الاضطراب السياسي على الطريقة العربية في مسرحٍ مزدحم في منتصف الليل، سيكون بالفعل ضحكًا ديونيسيًّا مبتهجًا، خاليًا من الهم والمرارة.

هوامش الفصل السادس

(١) يُلفظ اسم عُدوان متحركًا بضمة في العربية ويُكتب "*Mamduh Udwan*" في الإنجليزية، ولقد تهجيته بحرف "*A*" بحسب تفضيل ابنه الممثل زياد عَدوان.

(٢) عدوان، "*هاملت... يستيقظ متأخرًا*"، ١٨٦. فيما بعد أعيد طبع المسرحية في شكل كتاب (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٠).

(٣) يوجد تحليل مفصل للمسرحية في

Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 84-137;

تاريخ الإنتاج في ص ٩٤.

(٤) لم يذكر نص عدوان سببًا لهذه التهجئة لاسم جولدنشترن.

*(5) **Al-Shetawi, "Hamlet in Arabic", 51.***

(٦) لم أتمكن من مشاهدة أي من هذه المسرحيات الستة حية على المسرح. كلما كان الأمر ممكنًا، كنت أستكمل قراءة النص بتسجيل فيديو للعروض، ومقالات نقدية منشورة، ومراسلات مع المؤلفين، ومقابلات مع الجمهور، والممثلين، والمؤلفين.

(٧) في بعض الحالات، مثل حالة الأسدي، كانت اللهجة العامية المصرية متضمنة في الأداءات.

(٨) صاغ الباحثون في تلقي شكسبير هذا الفارق (بصياغة باختينية) "المحايث في مقابل الحواري" أو (بصياغة دريدية) "محو الذات في مقابل وعي الاختلاف". انظر، على الترتيب

Ghazoul, "The Arabization of Othello"; Modenessi, "A Double Tongue Within Your Mask".

(٩) عن "الرؤية المجهرية" انظر

Carlson, The Haunted Stage, 27.

(١٠) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٣٥.

(١١) انظر مقتطفات من تلقي شكسبير المقتبسة في الهامش رقم ١٠ للمقدمة وأيضًا

Leiter, Shakespeare around the Globe, Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (1966)

والتي يكون هاملت فيها هامشيًّا، وهو استثناء ملحوظ. الأكثر نمطية هي المعالجة الحديثة في مسرحية *Hamlet: The Rest Is Silence* لمخرجها باتا تسيكوريشفيلي *Paata Tsikurishvili* المتأثر بأصوله الجورجية والتي عُرِضت على *Synetic Theater* في واشنطن العاصمة. وبأداء المسرحية بالتمثيل الصامت والرقص بشكلٍ كامل، وبكل تأكيد حافظ إنتاج الـــ *Synetic* على هاملت، كما صوره المخرج في مركز المسرح.

(12) Caton, Peaks of Yemen I Summon, 27-28.

لاحظ كاتون أن في قبائل شمال اليمن، "الشعر... مثل بندقية، سلاح يدافع به الرجل عن شرفه" (٢٨). تحليل كاتون للكلام باعتباره ممارسة يتناقض مع انتقاص بعض المثقفين العرب الحضريين من "كلمات، كلمات، كلمات".

(13) Hourani, Arabic thought in the Liberal Age, 1.

(١٤) قال طرح جيمس شابيرو *James Shapiro* أن شكسبير فعل شيئًا مماثلا مع مسرحية ***هاملت***، عارضًا نصه الجديد بعيدًا عن ذكريات جمهور من سبقوه في ثمانينيات القرن السادس عشر: "انتهت القناعات القديمة، حتى لو لم تحكم القناعات الجديدة قبضتها بعد. كانت الطريقة الأكثر إقناعًا لإظهار هذا هي أن تطلب من مرتادي المسرح أن يبقوا كلتا المسرحيتين في الذهن للوهلة الأولى، أن يجربوا مشاهدة مسرحية ***هاملت*** جديدة بينما تظل الذكريات عن المسرحية القديمة، مثل الشبح، تظل تتردد في الذهن". انظر

Shapiro, A Year in the Life of William Shakespeare: 1599, 288.

(١٥) راجع وصف أشيل مبمبي *Achille Mbembe* لفترة ما بعد استعمارية أفريقية، حيث يكون الفحش "جزءًا لا يتجزأ من أسلوبية السلطة". *Mbembe, On the Postcolony, 115*، انظر أيضًا مقاله الأسبق والمناقشات التي دارت حوله:

Mbembe, "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Postcolony".

(16) Hamlet, 2.2.232.

(17) Ibid., 2.2.584-601.

استشهد جينكنز *Jenkinse* بإشارة هيلدا هولمز *Hilda Hulms* (١٩٦٢) بأن "*relative* [أكثر تماسكًا]" يعني "*relatable* (ممكن حكيه) للعامة" (*Hamlet, note to 2.2.600*). علاوةً على ذلك، فإن شرح هاملت لـ مصيدة الفأر (حوالي خمسين سطرًا بعد أن أمر بتمثيلها) هو السياق الوحيد الذي استخدم فيه كلمة "*melancholy* [سوداوية]" لوصف نفسه؛ انظر *Jankins's "Long Note" to 2.2.597, page 484*. يمكن القول، إنه يعزو رؤيته هذه لنفسه إلى انتقاصه من قدر نفسه في البلاط، والذي قد يمنع وصوله للعرش حتى بعد موت كلاوديوس.

(18) Hamlet, 2.2.584-601.

(١٩) عن فائدة هذا النفي، انظر *Mitchell-Kernan, "Signifying and Marking"*.

(٢٠) عن فهم إهانة شخصية السلطة على أنها لحظة تجريد من السلطة انظر *Coetzee, Giving Offense, 3*.

(٢١) لهذا أشار النقاد إلى "مشكلة العرض الصامت": لماذا، إذا لمح كلاوديوس " *miching mailcho* [التلصص المتلصص]" للعرض الصامت، هل كان سيمتنع عن إبداء أي تجاوب وسيسمح باستمرار العرض؟ تضمنت حلول المخرجين القدرة على التحمل بالصرير على الأسنان، تشتيت العمل الدائر على خشبة المسرح، ووجة خالٍ من التعبير يترك الجمهور في حالة تخمين ما إذا كان كلاوديوس قد شاهد العرض أم لا.

(٢٢) انظر *Wedeen, Ambiguities of Domination*. بتطبيق تجارب الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية، يزعم ودين *Wedeen* أن عبادة شخصية الأسد خدمت النظام على وجه التحديد لأن عددًا قليلا جدًا من الناس آمنوا بها: فعبادة الشخصية أنتجت زحامًا من الخطابات المتماسكة، وعززت عدم الثقة بين المواطنين، وأظهرت للسوريين المتشككين أنها لا تزال قادرة على إرغامهم على ذل الإذعان.

(٢٣) شهريار هو زوج شهرزاد، الملك الذي يقتل زوجاته ليلة الزفاف من حكايات ***ألف ليلة وليلة***.

(٢٤) عدوان، "هاملت... يستيقظ متأخرًا"، ١٩٣.

(٢٥) المصدر السابق، ١٩٦.

(٢٦) المصدر السابق، ١٩٨-٩٩.

(٢٧) المصدر السابق، ١٩٩.

(٢٨) المصدر السابق، ١٩٠.

(٢٩) انظر *Wedeen, Ambiguities of Domination*. من الأرجح أن جمهور المسرحية قد خبر هذه "المظاهر".

(٣٠) عدوان، "هاملت... يستيقظ متأخرا"، ٢٠٦.

(٣١) تعد مسرحية ***هاملت يستيقظ متأخرًا*** واحدة من بين مسرحياتنا الست التي تدور في سياق مسيحيّ بدلا من سياق إسلاميّ.

(٣٢) انجيل متّى ٧:١٣.

(٣٣) انجيل متّى ٧:١٥-١٦ و ٢٦-٢٦.

(٣٤) عدوان، "هاملت... يستيقظ متأخرا"، ٢٠٨.

(٣٥) المصدر السابق، ٢١٠.

(٣٦) المصدر السابق، ٢١٨.

(٣٧) غنيم، ***المسرح السياسي في سوريا***، ١٤٧-٥١.

(٣٨) في سياق هذا الإنتاج والتلقي، انظر

Kanaan, "Shakespeare on the Arab Page and Stage", 107-24.

(٣٩) عمران، "فرقة مسرحية وجدت مسرحا... فمَسْرَحَت هاملت".

(٤٠) فوانيس تعني "*lanterns*". كان عمران الرئيس المنظم لمهرجان عمان الدولي للمسرح منذ ١٩٩٤، الذي شاركت مجموعة مسرح فوانيس التي كان يديرها في استضافته.

(٤١) تضمنت بيانات ليوسف إدريس وتوفيق الحكيم نداءات بمسرحٍ عربيٍّ أصيل. انظر إدريس، ***نحو مسرحٍ عربيّ***، والحكيم، ***قالبنا المسرحيّ***. يصور نص الحكيم بالفعل بداية عرض مسرحية ***هاملت*** المعرّبة: حيث يقدم راوٍ "*حاكي*" كل مشهد إلى الجمهور، ويقوم مقلِّد ومقلّدة بتمثيل جميع أدوار الذكور والإناث، على الترتيب. وبصرف النظر عن هذا التحول الرسمي، الذي يضيف القليل إلى المسرحية، فقد

تبع تصور الحكيم ترجمة خليل مطران بدقة. وجد الحكيم أن معظم الأشكال المسرحية العربية هي أيضًا "حديثة": خشبة مسرح صغيرة، جمهور على دراية بالفعل بحبكة المسرحية، أسلوب تمثيل غير قائم على التوهم. لم يعلق الحكيم على سلوك هاملت باعتباره *الحاكي* في مشهد *مصيدة الفأر*. كان لبيان الحكيم تأثيرٌ أقل من بيان إدريس، الذي جاء موضّحًا بمسرحيات أصيلة مثل *الفرافير*. لمناقشاتٍ تالية عن "التأصيل" انظر الراعي، ***المسرح العربي: بين النقل والتأصيل***.

(٤٢) اتصالٌ خاص من نادر عمران، فبراير/شباط ٢٠٠٤. [عن الإنجليزية–م].

(٤٣) موسى، ***هاملت المعاكس***، ١٩–٣٤. انظر أيضًا حوامدة، "البحث عن صيغة مسرحية جديدة".

(٤٤) كان هذا أمرًا متوقعًا بمجرد أن دخل الملك والملكة: ساعد اللاعبون على حمل البطانة السوداء لثوب الملكة البالغ طولها ٣٠ مترًا، والتي استعاروها فيما بعد لتجهيزات المسرح (مظلـــة، خيمة الحراسة، إلخ). في الوقت نفسه، بدا الملك قادرًا على أن يأمر الممثلين – أو على الأقل يقوم الممثلون بتمثيل دور الرعايا المخلصين عندما يحتاج إلى تأكيد نقطةٍ بلاغية.

(٤٥) يستخدم نص عمران الأسماء الخاصة بالمؤدين للعرض بدلا من شخصياتهم، ويقوم المـــؤدون بالأدوار بشكـــلٍ مؤقت، في بعض الأحيان يقومون بدورين في وقت واحد أو يتحدثون للجمهور بشكلٍ مباشر.

(٤٦) تظهر الإرشادات المسرحية المكتوبة بين قوسين في المخطوط، وتعتمد تلك المكتوبة بين قوسين مربعين تعتمد على فيديو التمرين على المسرحية الذي قدمه عمران.

(٤٧) ينطق الممثلون هذا السطر بكثيرٍ من المرح، متعمدين ألا يوضحوا ما إذا كانوا متفقين مع الملك أو أنهم فقط يرددون ما يقول بسخرية. ولكن في المرة التاليةِ التي يقولون فيها هذه الكلمات، سيكون ذلك بحماسةٍ عسكرية لجنود يرددون شعارًا وراء قائدهم.

(٤٨) الكلمات التي نقلتها بالحروف الكبيرة يوجد تحتها خطان في المخطوط العربي (اللغة العربية ليس بها حروف كبيرة). [تم تمييز هذه الكلمات بالخط العريض –م.].

(٤٩) عمران، "فرقة مسرحية وجدت مسرحًا... فمَسْرحَتْ هاملت"، ١١–١٢.

(٥٠) المصدر السابق، ١٦.

(٥١) راجع *Hamlet, 3.2.22-24*.

(٥٢) أسماه حوامدة *الحكواتي* ومصدر النور، والدفء، والحقيقة"؛ حوامدة، "البحث عن صيغة مسرحية جديدة"، ٨٧.

(٥٣) عمران، "فرقة مسرحية وجدت مسرحًا... فمَسْرحَتْ هاملت"، ٣٤-٣٥.

(٥٤) الكلمة غامضة، تشير لكل من الفوانيس الحقيقية على خشبة المسرح وفرقة عمران التي تسمى "فرقة فوانيس".

(٥٥) عمران، "فرقة مسرحية وجدت مسرحًا... فمَسْرحَتْ هاملت"، ٢٧.

(٥٦) انظر، على الترتيب، موسى، ***هاملت المعاكس***، ٣١؛ و حوامدة، "البحث عن صيغة مسرحية جديدة"، ٩٦.

(٥٧) أبو دومة، ***رقصة العقارب***، ١١٣.

(٥٨) المصدر السابق، ١٢٤.

(٥٩) المصدر السابق، ١٢٥. في اللغة العربية، الجملة التي تبدأ بـــ "الأمر ليس لعبة" تقرأ كالتالي: الأمر الآن ليس لعبة عدو على الأبواب وأموالٌ جُمعت وفرسانٌ يتدربون وشعبي يستعد ثم يأتي هاملت ويبول على كعكتنا بادعاءاته السخيفة.

(٦٠) أبو دومة، ***رقصة العقارب***، ٥٦.

(٦١) راجع القرآن سورة "الأنبياء" رقم ٢١، الآيات ٥١-٧٠ و سورة رقم ٣٧ الآيات ٨٣-٩٨. (استهزاء النبي إبراهيم بأصنام أبيه مذكورٌ أيضًا في المصادر المدراشية اليهودية).

(٦٢) أبو دومة، ***رقصة العقارب***، ١٢٩.

(٦٣) المصدر السابق، ١١٤.

(٦٤) المصدر السابق، ١٢٠.

(٦٥) المصدر السابق، ١٣٩-٤٠.

(٦٦) كما وضح أبو دومة، يشير عنوان المسرحية إلى لعبة شائعة في صعيد مصر: " رأيت في طفولتي بعض الناس يمسكون عقربًا كبيرًا ويسحبون ذيله، الذي كان ممتلئًا بالسم، ويضعون العقرب بجوار النار (حول قطعة من الفحم). ويبدأ العقرب

المختون بالدوران حول النار، والناس يضحكون ويغنون له، "ارقص، ارقص، ارقص" ويدور العقرب أسرع وأسرع حتى يلقي بنفسه في النار. يسمون هذه اللعبة "رقصة العقرب". عاشت هذه الصورة في ذاكرتي حتى الآن". اتصال شخصي عبر البريد الإلكتروني، ١٠ يونيو/حزيران ٢٠٠٢.

(٦٧) نَحَتْ مقدمةُ نهاد صليحة للمسرحية تشككها حول السياسة جانبًا: "الثوريون هنا منتصرون، أو على الأقل أُنتجت المسرحية على أمل انتصارهم، حيث إنهم تقدموا في تصميم باتجاه ملجأ العقارب، من قاعدة الجبل وحتى قمته، من الأكواخ إلى القلعة، ليهزموا الأكاذيب ومعهم كل الذئاب، والعقارب، والأفاعي". انظر صليحة، "مقدمة"، ٣٢-٣٣.

(68) See Litvin, "Whan the Villain Steals the Show".

(٦٩) تم إحياؤها في معالجة كريستيان سيميون ***Christian Siméon*** الهزلية على مسرح ***L'étoile du Nord*** في باريس في مارس/آذار ٢٠١٠، مع دورة أخرى تقرر عرضها في خريف ٢٠١١؛ من إخراج جون ماكرو ***Jean Macqueron***. لقراءة نص المعالجة الفرنسية انظر

Marzougui, Ismail-Hamlet ou la vengeance du laveur de cadaver.

(٧٠) مَثَلٌ شعبي.

(٧١) المرزوقي، *إسماعيل هاملت*، ١-٢. الإشارات للصفحات في المخطوط العربي، والترجمات لي، ولكن بالاعتماد على نسخة بيتر كلارك ***Peter Clark***.

(٧٢) المصدر السابق، ١٠.

(٧٣) المصدر السابق، ١٢.

(٧٤) استخدم في البداية صيغة شبه ساخرة ("لازم شوف سعدية وإحكيلها عن حقيقة مشاعري، متل ما بيقولوا الجماعة المتعلمين")، سرعان ما أصبحت العبارة لازمة جدية ومتكررة بشكلٍ يتصف بالهوس. المرزوقي، *إسماعيل هاملت*، ٦.

(٧٥) يعمل أصهار إسماعيل في مجال الدفن. يعيش هو وزوجته في منزل في أرض المقبرة، وليس في أضرحة فعليّة فوق الأرض مثل تلك التي تسكنها عائلات في مدينة الموتى بالقاهرة.

(٧٦) المرزوقي، *إسماعيل هاملت*، ١٠-١١. (علامات القطع موجودة في النص الأصلي). "أبو ليفة" كان لقب إبراهيم، والد إسماعيل.

(٧٧) المصدر السابق، ١٢.

(٧٨) المصدر السابق.

(٧٩) قد يكون المشهد ذكرى حقيقية من تونس موطن الكاتب المسرحي حكيم المرزوقي أو قصة قد سمعها. لا يزال الجمل الذي يجر الساقية مستخدمًا في بير باروته في القيروان.

(80) Hamlet, 1.1.50.

(٨١) المرزوقي، *إسماعيل هاملت*، ١١-١٢.

(٨٢) في الله في الله كتير إي والله.

(٨٣) المرزوقي، *إسماعيل هاملت*، ١٣-١٤.

(84) Hamlet, 5.2.27-53.

(٨٥) سليمان، "السورية رولا فتال".

(٨٦) وُلِد الأسدي في كربلاء في ١٩٤٧، وتخرج في أكاديمية بغداد للفنون المسرحية في ١٩٧٤، وفر من البلاد في ١٩٧٦، وحصل على شهادة الدكتوراه في المسرح من بلغاريا واستمر في العمل في أوروبا الشرقية، والإمارات العربية المتحدة، وأماكن أخرى. عاد إلى العراق بعد الغزو الأمريكي في ٢٠٠٣ وأسس مسرح جلجاميش، الذي سرعان ما تم إغلاقه لدواعٍ أمنية. يدير الآن مسرح بابل في بيروت.

(٨٧) الأسدي، *انسوا هاملت*.

(٨٨) أخرج الأسدي العرض، حيث لعبت معتزة صلاح عبد الصبور (ابنة الشاعر صلاح عبد الصبور) دور أوفيليا وخالد الصاوي دور كلاوديوس. لقراءة مقال نقدي عن عرض القاهرة، انظر مهران "شبَّاك أوفيليا وهاملت على الطريقة العصرية". أنا ممتنة لكل من معتزة عبد الصبور وفريال غزول لمشاركتهما ذكرياتهما عن العرض.

(٨٩) الأبطح، "نص مسرحي يعرِّب رؤية شكسبير".

(٩٠) الأسدي، *انسوا هاملت*، ١٥.

(٩١) "تعلم الشخصيات الأخرى ما يحدث وما سيحدث، كما لو كانوا قد قرأوا نص شكسبير ويمثلون الآن وفقًا لمنطق مجرد، ومكشوف، وصارخ، كما لو أن نص الأسدي يبدأ بعد أن حدث كل شيء بالفعل". ابن حمزة، "مُستعيدًا هاملت في صيغة جديدة"، ١٦. يشير ابن حمزة إلى أن هاملت، مثل باقي الشخصيات، على علمٍ بنص شكسبير.

(٩٢) الأسدي، *انسوا هاملت*، ١٦.

(٩٣) حول الملك النرويجي، انظر *Hamlet, 1.2.29*.

(٩٤) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٢٩.

(٩٥) المصدر السابق، ٥٦. راجع *Hamlet, 1.5.92-104*.

(٩٦) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٤٤.

(٩٧) المصدر السابق، ٤٦-٤٥. راجع *Hamlet, 2.2.243*.

(٩٨) يوجد هذا المجاز في كتابات عرقية وسير ذاتية كما توجد في كتابات أدبية: تعنف أمهاتٌ فلسطينيات جنودًا إسرائيليين علنًا خلال اعتقال وضرب شباب صغيرة السن، تتجمع أمهات وأخوات لبنانيات للاحتجاج على اختفاء أقربائهم المسجونين في سوريا، والعديد من الكاتبات العربيات (سلوى بكر، نوال السعداوي، سحر خليفة، إلخ) اللاتي وصفن عملهن باعتباره نوعًا من الاستشهاد. انظر، على سبيل المثال، *Peteet, "Male Gender and Rituals of Resistence in the Palestinian Intifada"; Peteet, "Icons and Militants".*

(٩٩) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٤٤.

(١٠٠) المصدر السابق، ٤١.

(101) Aristotle, The Politics and The Constitution of Athens, 14.

(١٠٢) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٧٥، ٢٢، و ٣٢، على الترتيب.

(١٠٣) المصدر السابق، ٣٤-٣٥.

(١٠٤) المصدر السابق، ٩.

(١٠٥) كونهن نساء فهذا محدد في نص الأسدي، وقامت كل من حنان يوسف وسلوى محمد علي بدورهما في الإنتاج الذي عُرض في القاهرة، فقد "جمعتا بين مميزات

ساحرات مكبث، وحفارات القبور في *هاملت*، عجائز الطبقات الشعبية في الريف المصري، ثنائيات الأفلام الكوميدية الصامتة، والثنائي فلاديمير-استراجون في مسرحية *في انتظار جودو*". صليحة، *شكسبيريات*، ٢١٩.

(١٠٦) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٢٣.

(١٠٧) المصدر السابق، ٤٧.

(١٠٨) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٧٨. راجع *Hamlet, 2.2.544* وما يليها؛ وجبرا، ويليام شكسبير، ١٠١. عدّل الأسدي بشكلٍ طفيفٍ جدًّا في ترجمة جبرا.

(١٠٩) انظر *Hamlet 1.5.197*.

(١١٠) حول إياجو *Iago*، انظر *Greenblatt, "The Improvisation of Power"*.

(١١١) الأسدي، *انسوا هاملت*، ٥١-٥٣.

(112) Hamlet, 4.5.40-74 .

لقراءة نقاشٍ تفصيلي، انظر صليحة، شكسبيريات، ١٦٨.

(١١٣) انظر، على سبيل المثال، منى الطحاوي، "*Arab Politics and Society*". كتبت الطحاوي: "منذ عدة سنوات، وقفت في ميدانٍ عام في عاصمةٍ عربية وشاهدت الموكب الجنائزيّ لقائدٍ عربيّ... 'كان مثل خسوف الشمس'، كما أخبرني أحد الرجال، 'هذا يومٌ أسود'".

(١١٤) حول معالجات البسام التي تتخذ من العرب موضوعها الرئيسيّ، بما فيها مسرحيته *Richard III: An Arab Tragedy*، وكيف تم أداؤها أمام ومع جمهوره الغربي، انظر *Litvin, "Explosive Signifiers"*.

(١١٥) في النسخة العربية من المسرحية، تتحدث شخصيةٌ واحدة فقط وهي تاجرة السلاح اللغة الإنجليزية. لقراءة النص وتاريخ الإنتاج، انظر *Al-bassam, The Al-Hamlet Summit (edited by Graham Holderness)*. مر نص البسام بدورات متعددة بين عامي ٢٠٠٢ و ٢٠٠٦ أثناء تطور الإنتاج، وترجع استشهاداتي إلى نسخة مخطوط عام ٢٠٠٢ التي أعطاها لي البسام. نشر لاحقًا نص معدل تعديلا طفيفًا تحت عنوان *Sulayman Al-Bassam, "The Al- Hamlet Summit: A Political Arabesque". TheatreForum-International Theatre Journal 22 (Winter-Spring 2003): 89-107.*

دمجت طبعة *The Holderness* التعديلات الموسعة التي قُدمت خلال إنتاج المسرحية باللغة العربية. استشهدت بكل من طبعة *The Holderness* وبالمخطوط في البيبليوجرافيا.

(١١٦) الإشارات للعراق، ولبنان، ولدول أخرى غامضة عن عمد أو متناقضة ومحبطة لمحاولات المشاهدين لتبيُّن ما هي الدولة المقصودة في ذهن البسام. هذا المزيج، المختلف عن الحكايات الرمزية التي رأيناها في الفصول السابقة، يعتمد على ويعيد إنتاج صورة ضبابية مجمعة عن طغيان وعنف الشرق الأوسط.

(١١٧) يشير النص إلى "لقطات من حرب معاصرة": *Al-Bassam, "The Al-Hamlet Summit" 28*. للتفاصيل انظر

Peter Culshaw, "Shakespeare and Suicide Momders"; Ali Jaafar, "Al-Hamlet Daringly Transposes Shakespeare's Classic Play to Modern Middle Eastern Setting".

(١١٨) لمقال نقدي عن التجسد الأول للكويت انظر *Calderbank*، "ظاهرة مسرحية لطيفة".

(119) Al-Bassam, "Am I Mad? Creating The Al-Hamlet Summit".

(120) Al-Bassam. "The Al-Hamlet Summit", 3.

(121) Ibid.

(122) Ibid., 28.[من النص العربي]

(123) Ibid., 31.

(١٢٤) لذلك فهي مناظرة بشكل بنيويّ لأبي فوانيس، روح المسرح في مسرحية ***فرقة مسرحية وجدت مسرحًا فمسرحت هاملت*** لنادر عمران.

(125) Al-Bassam, "The Al-Hamlet Summit", 3.

(126) See Hamlet, 3.3.36-98.

(127) Ibid., line 70.

(128) Al-Bassam, "The Al-Hamlet Summit", 22.[عن النص العربي]

(١٢٩) "إنتَ عمري" أغنية للمغنية المصرية المحبوبة أم كلثوم، تمت دندنتها ثم تشغيلها في نهاية الفصل الثالث،

Al-Bassam, "The Al-Hamlet Summit", 19.

المقطع المصور لانتحار أوفيليا اقتبس من الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش: "من حولني إلى لاجئ حولني إلى قنبلة"

Al-Bassam, The Al-Hamlet Summit, edited by Graham Holderness, 78 and 87n8.

(130) Al-Bassam. "The Al-Hamlet Summit", 28-29.

(131) See Dent, "Interview: Sulayman Al-Bassam".

(132) Al-Bassam, "Am I Mad?"

(١٣٣) قال بيان فرقة نادر عمران بأن المسرح يجب أن يسعى لتزييف مجتمع، "نحن"، خارج "الأناوات" اليائسة للجمهور. انظر مسرح الفوانيس، "كلمة مسرح الفوانيس: المسرحية كشرطٍ لفعل التنوير".

(134) Nietzche, The Birth of Tragedy and The Case of Wagner, 60, التشديد مضاف.

نيتشة، ***مولد التراجيديا***، ١٢٥-١٢٦، عن ترجمة شاهر حسين عبد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ٢٠٠٨.

خاتمة

هاملت بـــلا هاملت

منذ أن بدأتُ العمل في هذا المشروع في يناير/كانون الثـــاني ٢٠٠١، حدث شيءٌ غريب: شعر قرائي المستهدفون أن العالم العربي أصبح أقـــرب، وقد حدث جزءٌ من هذا بشكلٍ اختياري: فقد شعر كثيرٌ من مثقفـــي الأنجلـــو أميريكان أنه لم يعد من الممكن تجاهل العالم العربيّ والإسلاميّ بعد الآن. لم يحفِّز توقُّهم لرؤى جديدة الصحافةَ الرصينة في شكلها المطوّل فقـــط ولكنـــه حفَّز أيضًا المناصب الأكاديمية، والترجمات الأدبية، والمهرجانات المسرحية، والمشاريع البحثية المشتَرَكة، وتعلُّم اللغة العربية، ومستوياتٍ غير مـــسبوقة من الدراسات الجامعية بالخارج في الدول العربية.

حدث جزءٌ آخر من هذا بسبب سوء الحظ، ففي العقد الماضي تـــذوق قطاعٌ عريض من النخبة الأمريكية المثقفة، في كلٍّ مـــن اليمـــين واليـــسار، الخبرة الأساسية (ولن نقول علم تـــشخيص أمـــراض) للـــسياسة العربيـــة: الإحساس بأن حكومتك تحكمك بدلا من أن تمثِّلك، يمكننا أن نفهم؛ نحن أيضًا زمننا مضطرب.

ترك الجمهور الأمريكي خلفه "السلطة" المعمَّمة وحديث "الهيمنة" لفترة التسعينيات، وأصبحت اهتماماته أكثر آنيَّةً. بدأ هذا مع الانتخابات الرئاســـية الأمريكية المتنازع عليها في ٢٠٠٠، وبالتأكيد فاقمت الحروب على العراق

وأفغانستان وصدمات الألفية الجديدة من شدة الأمر: الحادي عشر من سبتمبر، أبو غريب، إعصار كاترينا، الأزمة الاقتصادية. وتحوّل المثقفون إلى المسرح طلبًا للسلوى والتفسير بعد أن أربكتهم الأحداث التي تقع خارج نطاق سيطرتهم.

وهكذا تحول مصطلح "المسرح السياسي" الطريف والإشكالي في النقد الأنجلو أمريكي في الثمانينيات والتسعينيات[١]. في ٢٠٠٣ ظهرت مسرحية ***ليسيستراتا*** ***Lysistrara*** للكاتب المسرحي الإغريقي أريستوفانيس على المسارح مرة أخرى كجزء من الاحتجاج المناهض للحرب الذي ساد العالم؛ في ٢٠٠٤، وعُرض فيلم ***Fahrenheit 9/11*** للمخرج مايكل مور ***Michael Moor*** لجمهور عريض. منذ ذلك الحين واجهت موجةٌ من المسرحيات البريطانية والأمريكية الجديدة، التي تستخدم كلا من "المسرح الحَرْفي" وأساليب الدراما التقليدية (على سبيل المثال، ***Stuff Happens. 2004; Damascus, 2007; Blackwatch, 2008; Betrayed, 2008; Bengal Tiger at the Baghdad Zoo, 2009***) التكلفة البشرية لإساءة فهم الشرق الأوسط. على نطاقٍ أوسع، واستكشفت العديد من المسرحيات الأصلية والمعاد إحياؤها من ***Frost/Nixon*** إلى ***Coriolanus*** بلاغة السلطة وبحثت الأسئلة السياسية المحورية القديمة منها ("ما الحكومة الجيدة؟") والحديثة ("ما الحكومة الشرعية؟"). لاحظ النقاد المسرحيون في النيويورك تايمز ***New York Times*** سَعْيَ المخرجين "ليكونوا موضوعيين في الزمن المضطرب"،[٢] وتساءلت مناقشةٌ في الجارديان ***Guardian*** بـ لندن: "هل يستطيع المسرح السياسي أن يغير العالم؟"[٣].

حتى العِلم المتعلق بمسرحية ***هاملت*** شعر بهذه الموجة، فقد بدأت مسرحية ***ورثة هاملت: شكسبير وسياسة ألفية جديدة*** ***Hamlet Heirs:***

Shakespeare and the Politics of a New Millennium (٢٠٠٦) لـــ ليندا كارنز *Linda Charnes* في التخلي عن اللياقة الأكاديمية بشكلٍ واعٍ لإجراء تحقيق عن "الثقوب الدودية بين العصر 'المبكــر الحـــديث' وعــصرنا"[٤]. وبشكلٍ أعمق وأكثر تأثيرًا، تحدَّت مسرحية ***هاملت بلا هاملـــت*** *"Hamlet" without Hamlet* (٢٠٠٧) لـــ مارجريتا دي جرازيا *Margreta de Grazia* مائتي من تقاليد النقد الغربي التي أسست نموذج الوعي الحديث في "باطنيـــة هاملت العميقة والمركبة"[٥]. أعادت دي جرازيا، وهي واحدة من الشخصيات البارزة في دراسات شكسبير بالولايات المتحدة، تركيز الانتباه على "أرضية" مسرحية شكسبيرَ: "عند موت أبيه، وبالتحديد عند اللحظة التي يستعد فيها ابنٌ وحيد في نظامٍ أبويّ ليرث مكان والده، يجري سلب هاملت– وعلـــى قـــدر اهتمام البلاط، يجري ذلك بصورةٍ شرعية". وبالتنقيب في التلاعب بالكلمات الذي تعتمد عليه مسرحية ***هاملت***، تشدد دي جرازيا على "الحرمان" الإقليمي الذي يؤدي بهاملت إلـــى أن يتبنـــى أدوار المهـــرج، والمجنـــون، والآثـــم، والشيطان:

> تم الحنث بوعد اللقب العائلي: فالأمير هاملت لن يـــصبح الملك هاملت، لن يأخذ هاملـــت الثـــاني مكـــان هاملـــت الأول... بالتأكيد أثَّرَتْ خسارة المملكة علـــى مـــا كـــان هاملت يملكه بها... افتُتحت المسرحية بالتهديـــد بـــالغزو وانتهت بالاحتلال العسكري. عرضت المـــسرحية التـــي شكَّلها نزاعٌ إقليمي، صراعًا على الأرض تلو الآخر[٦].

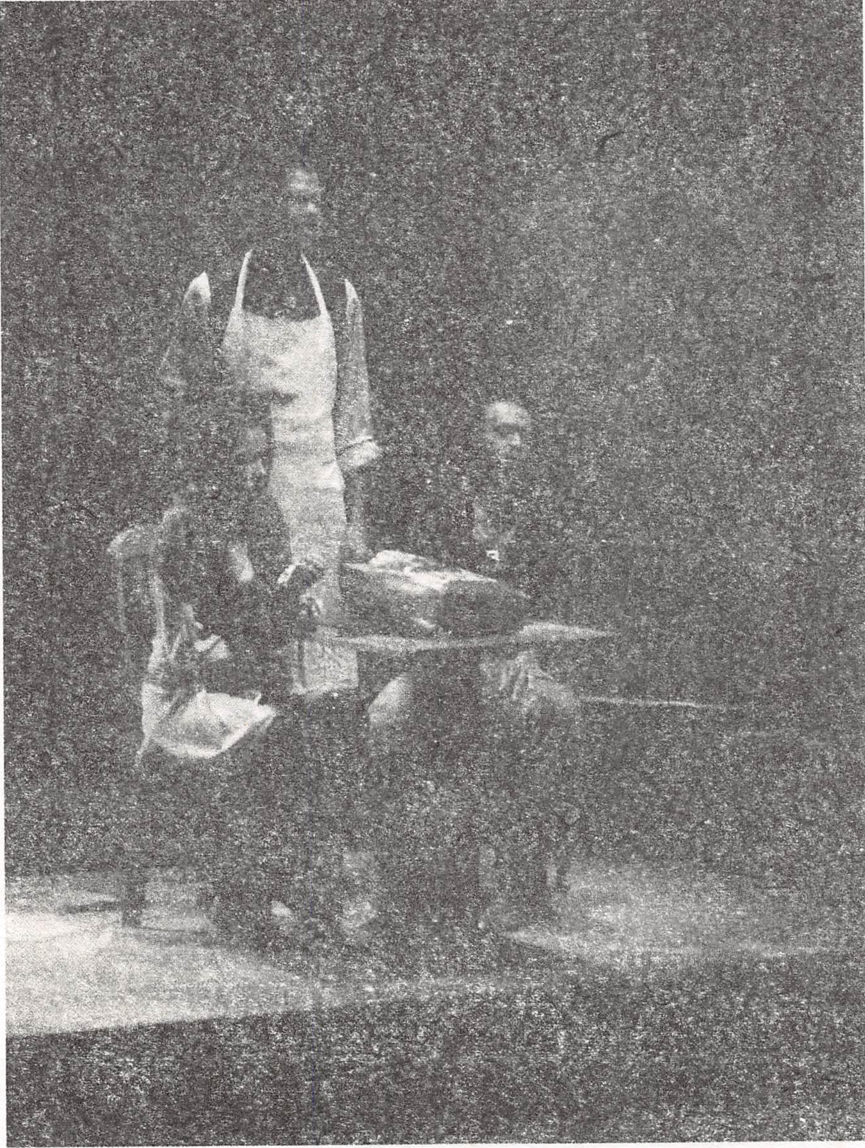
لم يشارك جدال دي جرازيا التوجه التاريخي لتراث مسرحية ***هاملـــت*** العربيّ، ومع هذا فقد انضم للكتاب العرب في الاعتراف بـــانتزاع الملكيـــة والصراع السياسي في قلب مسرحية ***هاملت***.

وعلى المسارح العربية، أيضًا، تعد الموضوعية دليلا من جديد. وكما يحدث، فإن عنوان مسرحية دي جرازيا، *"هاملت" بلا هاملت*، ينتمي أيضًا إلى مسرحيةٍ للكاتب العراقي خزعل الماجدي(٧). أُنتجت مسرحية الماجدي القصيرة في ١٩٩٢، وأُعيد إحياؤها ومعالجتها لتكون الإنتاج المسرحي الأول لفرقة مسرح بغداد العراقي (تأسست في ٢٠٠٨). وتقوم المسرحية على تحطم سفينة هاملت وغرقه في طريق عودته إلى الدانمارك لحضور جنازة أبيه: وتمضي الشخصيات الأخرى في المسرحية بدونه. تَتْبَعُ المسرحية بافتتاحها بتقريرٍ عن موت هاملت (فالأمير نفسه ليس ضمن الشخصيات الدرامية) نمط ما بعد ١٩٧٥ بشكلٍ واضح، وهو النمط الذي عرَّفته في الفصل السادس. وعلى أيِ حال، فالعرض الذي أعاد إحياءها في ٢٠٠٨، والذي كان بعنوان *هنا بغداد*، أدى واجبه في حينه. وشدد المخرج مناضل داوود على "الصورةَ العنيفة لتاريخ العراق الحديث" ودمج العناصر الأسلوبية لمسرح *التعزية* في عرضه المسرحي(٨). ويحمل استخدام هذا الشكل الدرامي التقليدي للشيعة، والمحدد بالنسبة للمسرحيات العاطفية التي تحيي ذكرى موت الحسن والحسين حفيدي النبي، شحنةً سياسية: كانت *التعزية* محظورةً في عراق صدام حسين.

في مصر، وفي الوقت نفسه، استأنفت معالجةٌ لمسرحية *هاملت* في ٢٠٠٩ من حيث توقفت مسرحية *مؤتمر هاملت* الأنجلو-عربية لسليمان البسام. فقد طور هاني عفيفي مسرحيته *أنا هاملت* كمشروع تخرجٍ في قسم الإخراج في ستوديو مركز الإبداع الفني، الذي أنشأته وزارة الثقافة والذي ترأسه بعد ذلك المخرج خالد جلال(٩). استخدم عفيفي أربع ترجمات، وعلاوةً على ذلك ترجم معظم الحوار إلى العامية المصرية،(١٠) وعُرضت المسرحية في مهرجان المسرح القومي المصري في يوليو/تموز ٢٠٠٩ ثم في مهرجان

القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في أكتوبر/تشرين الأول من العام نفسه؛ وفاز الممثل محمد فهيم الذي أدى دور هاملت بجائزة أحسن ممثل.

وعلى النقيض من المعالجات التي اتخذت مواقع تجريدية والتي ناقشناها في الفصل السادس انتقل عفيفي من التجهيزات "الشكسبيرية" إلى نسخة يمكن التعرف عليها للقاهرة المعاصرة؛ حيث تُظهر تلك الأخيرة التفاوت الطبقيّ والمتاعب في تلك المدينة. يركب هاملت المترو، وينسحق في كابوس الركاب، أو يجلس في اكتئاب في غرفته المعبرة عن الطبقة المتوسطة الدنيا (والتي "ليس بها سوى مرتبة على الأرض، وكمبيوتر قديم، وعلى الأرض تليفزيون، وعدد كبير من الكتب"). ويدور مشهد الدير في مقهى سيلانترو ذي الاسم الرنان والواقع بجوار الجامعة الأمريكية في القاهرة، حيث تطلب أوفيليا مشروب الشوكولا الساخنة (في كوب ورقي على الطريقة الأمريكية). في لحظة الذروة لا يصرخ هاملت بقوله "اذهبي إلى دير" وإنما: "أنا مش ممكن ارتبط بواحده عندها ٥٠٠ صديق على الفيس بوك"[١١]. وتنطوي المسرحية على الفكاهة ولكن ليس السخرية.



مشهد الدير في مقهى سيلانترو في مسرحية *أنا هاملت* (٢٠٠٩) لهاني عفيفي.

إهداء من هاني عفيفي

وتستخدم مسرحية *أنا هاملت* الأحداث السياسية للقرن الحادي والعشرين بشكلٍ مختصر ولكنه معبِّر. فبينما يموت هاملت، يسمع الجمهور صوت "طائرة هليكوبتر ودبيب أقدام جنود" ويدخل فورتنبراس "مرتديًا بدلة عصرية كاملة يشبه في هيئته رئيس دولة أوروبية أو بوش الابن". عندما يتحدث (في لهجة عامية فظة)، في إشارةٍ لا لبس فيها:

فورتنبراس: كل ده دم.. كل ده عنف.. ده إرهاب.. إحنا لينا مصالح في المنطقة دي.. لا يمكن نسمح لعسكري واحد من جيوشنا إنه يغادر البلاد دي قبل ما نطمئن على تأمين مصالحنا ونرسي قواعد الديمقراطية والحرية في البلاد دي.

هوراشيو: فورتنبراس !

فورتنبراس: الابن.. فورتنبراس الابن (يبدأ في توجيه خطاب)

إن مصالحنا في هذه المنطقة وأمننا القومي يقتضي أن نقاتل أعداءنا في الخارج بدلا من انتظارهم ليصلوا إلى بلدنا.. ويقتضي منع أعدائنا من تهديدنا وتهديد حلفائنا وأصدقائنا بأسلحة الدمار الشامل.. إن الانتصار في الحرب على الإرهاب يعني الانتصار في معركة الأفكار.. إنها حرب أيديولوجية بالدرجة الأولى.. لن نقف مكتوفي الأيدي أمام ملفات حقوق الإنسان وقمع الحريات والتمييز العنصري واضطهاد الأقليات في هذه المنطقة.. إننا بلدٌ في حالة حرب وقد حققنا تقدمًا في

الحرب على الإرهاب، ولكننا نخوض صراعًا طـويلا..
لقد أصبحنا أكثر أمنا، ولكننا لسنا آمنين بعد(١٢).

وبينما يستمر مردِّدًا ثلاث أو أربع جُمل محفوظة ("معنـا أو علينـا"، يدين العنف"، "وقف جميع أشكال الدعم للمنظمات الإرهابية")، تُظهر الشاشة من خلفه جورج دبليو بوش وهو يلقـي خطابًـا تليفزيونيًـا إلـى الـشعب الأمريكي(١٣). ولأن المسرحية عُرضت بعد أن خرج بوش من الرئاسة، فقد كان هذا المشهد الختامي يهدف إلى إحداث تـأثيرٍ كوميـديّ. ولكـن هـذه الكوميديا كانت عصبية، تربط بين شخصية هاملت العاجز الذي لا يملك أي مستقبل مع حالة مصر التي لا تحظى بشعبية باعتبارهـا حليفًـا للولايـات المتحدة في الشرق الأوسط تحت الحكم الطويل للرئيس حسني مبارك.

وتكرر مسرحية ***أنا هاملت*** لعفيفي حركةَ البسام (في نفس المهرجـان منذ سبع سنوات) لمخاطبة الولايات المتحدة بدلا من أو إلى جانـب النظـام العربي، وتبدو هذه النسخة من شخصية الوحش النهم المركّب مـن وحـش لواياثان التوراتي والمينوتور الإغريقيّ مغريةً لكل من الجمـاهير العربيـة والأنجلو أمريكية على السواء؛ وستستمر على الأرجح في إعادة العرض في معالجاتٍ مسرحيةٍ لشكسبير وأيضًا في المسرح العربي على نطاقٍ أوسـع. وكرر البسام نفسه المجاز في مسرحية ***ريتشارد الثالـث: مأسـاةٌ عربيـة*** ***Richard III: An Arabic Tragedy*** (٢٠٠٧-٢٠٠٩)، مفـسرًا ريتـشموند المنتصر على أنه جنرالٌ أو دبلوماسي من الولايات المتحدة يـدخل العـراق لسوء الحظ. وتجولت مسرحية ***ريتشارد الثالث*** بشكلٍ واسع بتكليف من فرقة شكسبير الملكية باعتبارها أول مسرحية لها باللغة العربية على الإطلاق: في أوروبا الغربية، سوريا، الخلـيج، والمهرجانـات البـارزة فـي واشـنطن ونيويورك(١٤). ظلت ديبورا شو ***Deborah Shaw***، المخرجة المساعدة للفرقة

والتي كلفتها بإنتاج المسرحية، مشاركةً في المسرح العربي، وساعدت بشكلٍ ملحوظ في تأسيس فرقة مسرح بغداد للممثل والمخرج المسرحي العراقي مناضل داوود[١٥].

وتُظهر مثل هذه الروابط كيف أعطت حرب العراق منحًى جديدًا للمشكال الذي تم من خلاله تَلَقِّي وإنتاج المسرح العربي. وللمرة الأولى منذ عقود، يكون الفنانون العرب واعين للأعين العربية المسلَّطة عليهم؛ وجلبت الثورة مصادر وجماهير جديدة إلى المشهد. وسيكون من المثير للاهتمام مشاهدة ما إذا كان أو كيف سيؤثر الجذب المغناطيسيّ للمنح الأوروبية والأمريكية، والمهرجانات المسرحية، والمطبوعات في أنواع الأعمال التي ينتجها الفنانون العرب، خاصة في الفنون المكلِّفة مثل المسرح وعلى أرضية شكسبير البينَثقافية الواضحة. يعتبر التمويل عنصر جذب؛ وكذلك إمكانية وجود الجمهور المخوَّل لاتخاذ قرارات سياسية، حتى لو كان هذا الجمهور يجلس في واشنطن، أو لندن بدلا من القاهرة، أو دمشق، أو بغداد.

ويبدو أنه من الأرجح أن تسرِّع الأحداث المفاجئة في بدايات ٢٠١١ (والتي وقعت بينما كان هذا الكتاب ماثلا للطباعة) كل هذه الاتجاهات. دفع عدم اليقين الثوري في مصر وتونس صُنّاع المسرح إلى المطالبة بمجالٍ عام خشية أن يختفي مرة أخرى. وفي الوقت نفسه احتفت شاشات التليفزيون والصفحات الأولى في الصحف الأمريكية بالأداء الشجاع للـ"شباب" العربي، ومنحت ثورة مصر الشعبية لنشرات الأخبار الرئيسة في قناة سي إن إن أعلى معدلات مشاهدة حظيت بها على الإطلاق[١٦]. دارت الصور بسرعةٍ كبيرة، بشكلٍ يدمج بين الشرق الأوسط والغرب الأوسط (لعدة أيام، ساعد مثال القاهرة على إلهام المحتجين المؤيدين للنقابة العمالية في وسكونسن) ويدمج المسرح السياسي مع السياسات المسرحية. عندما بثت حكومة

الولايات المتحدة تسجيلا يصوِّر أسامة بن لادن الذي كثيرًا ما جرى الحطُّ من شأنه *وهو يشاهد لقطاتٍ مصوَّرة له على التليفزيون*، بدا أن الفجوة بين الفعل المحلي والمشهد العالمي قد تم ملؤها بشكلٍ كليّ.

هل سيستمر هذا التقارب الواضح بين الشواغل السياسية لمثقفي الأنجلو أميريكان ونظرائهم العرب ليكون تقليدًا لمسرحية ***هاملت*** عربية مختلفة؟ حول هذا السؤال (الذي لن يجيب عنه سوى الزمن) دعوني أقدم فكرتين ختاميتين. الأولى: كان المسرح العربيّ ظاهرةً دوليةً منذ البداية. وكما بيَّن هذا الكتاب، فقد وُلد هاملت البطل العربي وخلفاؤه الساخرون في عالمٍ مزدحمٍ بالفعل بالنسخ والتفسيرات المتنافسة، ففي كل فترة كان هناك متحدثٌ متميز (من ألكسندر دوما وفيكتور هوجو إلى إيه سي برادلي إلى جورج كوزنتسيف)، ومع هذا فقد غذَّت هذه المصادر تقليدًا عربيًّا متميزًا ومتماسكًا لتفسير شكسبير.

الفكرة الثانية: قد يكون التقارب في الوقت الحاضر ظاهرًا فحسب، حتى إن وُجد جمهورٌ مختلف في البقعة نفسها، يظل كلٌّ منهم مميزًا بتاريخه المستقل. وربما يكونون في تعطش للقصص نفسها ولكنهم يجدون فيها معاني مختلفة. ومع كل التحذيرات الضرورية (التدفقات الثقافية العالمية من ناحية، الإغراق البالغ في المحلية، مثلما فعل عفيفي، من ناحية أخرى)، أعتقد أنه يوجد اليوم ما يسمى بالجمهور العربي. لقد مضى قرن القومية العربية، ولكن كمجتمع تخيلي جمعته الأقمار الصناعية، يمتلك "العالم العربي" واقعًا أكثر من أي وقتٍ مضى. أيًّا كانت الـ هاملتات التي قد يبتكرها المعالجون العرب فسوف تعكس بالتأكيد (وتنعكس على) ذلك الواقع.

هوامش الخاتمة

---

(1) *Kershaw, The Radical in Performance; Holderness, The Politics of Theatre and Drama.*

(2) *Brantley and Isherwood, "To Be Topical in a Time Out of Joint".*

(3) *Rebellato, "Can Political Theatre Change the World?".*

(4) *Charnes, Hamlet's Heirs.*

(5) *De Grazia, "Hamlet" without Hamlet, 1, 5.*

(6) *Ibid., 1-2.*

(٧) الماجدي، *"هاملت" بلا هاملت وسيدرا*. باحثٌ في التاريخ القديم وشاعر، هاجر الماجدي (ولد في١٩٥١) في التسعينيات وعاد إلى العراق بعد الغزو الأمريكي في ٢٠٠٣. للتفاصيل انظر صفحته على موقع مركز النور، http://www.alnoor.se/author.asp?id=391 (بالعربية)

(٨) انظر *"This is Baghdad"*، موقع فرقة مسرح بغداد العراقي، http://baghdadtheatrecompany.com/ad2.html

(٩) حول المعالجات التي قام بها جلال لأعمال شكسبير، انظر *Selaiha, "Hamlet Galore"*.

(١٠) عفيفي، "أنا هاملت"، نسبت صفحة العنوان الفضل لترجمات عوض محمد، وغازي جمال (نُشرت في بيروت في ١٩٧٨)، ومحمد عناني (نشرت في القاهرة ٢٠٠٤)، وجبرا إبراهيم جبرا.

(١١) "بقولك إيه: أنا مش ممكن أرتبط بواحدة عندها ٥٠٠ صديق على الفيس بوك"، عفيفي، "أنا هاملت"، ٢٠. وقت هذه الكتابة، كان لدى عفيفي نفسه ٥٦٧ صديقا.

(١٢) المصدر السابق، ٣٧.

(١٣) المصدر السابق.

(14) See Litvin, "Explosive Signifiers".

(١٥) كانت شو *Show* مخرجة مهرجان الأعمال الكاملة لفرقة شكسبير الملكية في ٢٠٠٧. مثّل مناضل داود الجزء الخاص بـــ كاتسبي *Catesby* في مسرحية ***ريتشارد الثالث: مأساة عربية*** لسليمان البسام؛ ولعب أيضًا دور بولونيوس في مسرحية البسام العربية ***مؤتمر هاملت***.

(١٦) كما روى ديفيد باودر *David Bauder* من الأسوشييتد برس في ١١ فبراير/شباط ٢٠١١.

ببليوجرافيا

"الإعدام أو لا إعدام تلك هي القضية". *النهار*، *16/12/2003*، *A1*.

"نادي المسرح: هاملت". *المسرح* ١٤ (١٩٦٥): ٧٣-٧٥.

إبراهيم، صنع الله. *ذات*. ترجمة أنتوني كالدربانك. القاهرة: منشورات الجامعة الأمريكية، ٢٠٠١.

الأبطح، سوسن. "نص مسرحي يُعَرّب رواية شكسبير: المخرج المسرحي العراقي جواد الأسدي يدعونا في كتاب جديد له إلى نسيان هاملت". *الشرق الأوسط*، *18/12/2000*.

ابن حمزة، حسين. "مستعيدًا هاملت في صيغة جديدة: جواد الأسدي ينتقد الولاء للنصوص الجاهزة". *الحياة*، *29/1/2001*.

أبو دومة، محمود. *نوستالجيا: حكايات خريفية*. القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٦.

- *رقص العقارب*. في أبو دومة، **جاءوا إلينا غرقى؛ البئر؛ رقصة العقارب**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

إدريس، يوسف. *نحو مسرح عربي*. بيروت: *s. n.*، ١٩٧٤.

الأسدي، جواد. *انسوا هاملت*. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٠.

أمير، سامي منير حسين. *المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية*. المجلد الثاني. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

بدر، أنور. "هاملت الإسرائيلي". *Alhourria.org*، *7/11/2004*.

البرتقالي، تهاني. "تحديث مصر يبدأ بالعلم والعلماء". *الأهرام*، *12/3/2002*.

جبرا، إبراهيم جبرا. *البحث عن وليد مسعود*. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٨.

- *السفينة*. [*The Tempest*]. بيروت: دار النهار، ١٩٧٠.

- "معايشة النمرة، أو، متعة القراءة، متعة الكتابة". في ***معايشة النمرة وأوراق أخرى***، ٥-١٠. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.

- "شكسبير متحداً وقضايا أخرى". في ***معايشة النمرة وأوراق أخرى***، ١١٧-٢٧. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.

- وليام شكسبير: *المآسي الكبرى*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٠.

الجريديني، سامي. ***يوليوس قيصر***. القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩١٢.

حبيب، توفيق. "شكسبير في مصر". *الهلال*، *1/12/1927*، ٢٠١-٢٠٤.

الحسيني، محمد صادق. "فلسطين هي أن نكون أو لا نكون". ***الشرق الأوسط***، *9/6/2002*.

الحكيم، توفيق. ***عودة الوعي***. الطبعة الثانية. القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٤.

- "جلسة مع توفيق الحكيم". *المسرح* ٤ (١٩٦٤): ٨-٩.

- ***قالبنا المسرحي***. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٦٧.

حمادة، إبراهيم. ***عروبة شكسبير: دراسات أخرى في الدراما والنقد***. القاهرة: المركز القومي للآداب، ١٩٨٩.

حوامده، مفيد. "البحث عن صيغة مسرحية جديدة: دراسة لاقتباس نادر عمران لمسرحية هاملت". في *البحث عن المسرح: دراسات في المسرح الأردني*. إربد: دار الأمل للنشر.

الدويري، رأفت. *الأعمال الكاملة*. المجلد الثالث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

الراعي، علي. *المسرح العربي: بين النقد و التأصيل*. الكويت: كتاب العربي، ١٩٩٨.

سرحان، سمير. "البطل التراجيدي عند شكسبير". *المسرح* ٤ (١٩٦٤): ٤٣-٤٤.

سليم، حلمي. "المسرح بين الإمامة والقوامة". *الهلال*، *17/8/2005*.

سليمان، فوزي. "السورية رولا فتال: أقدم مسرحًا له علاقة بالشارع العربي والحياة اليومية". *البيان*، *17/6/2001*.

الشحات، سمير. "أحداث في الأخبار". *الأهرام*، *15/11/2005*.

شكري، غالي. "شكسبير في العربية". في *ثورة الفكر في أدبنا الحديث*، ٥٤-٧١. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.

شكسبير، ويليام. *العاصفة*. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

- *السونيتات: أربعون منها مع النص الإنجليزي*. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

- *هاملت*. ترجمة عبد القادر القط. القاهرة: دار الأندلس، ١٩٩٦.

- *هاملت*. ترجمة خليل مطران. بيروت: دار نظير عبود، ١٩٩٧.

- ***هاملت، أمير الدانمارك***. ترجمة محمد عوض محمد. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٠.

- ***مأساة كوريولانوس***. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٨٣.

- ***رواية عطيل***. ترجمة خليل مطران. القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩١٢.

شوقي، أحمد. ***مصرع كليوباترا***. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٤.

صليحة، نهاد. "مقدمة". في ***جاءوا إلينا غرقى، البئر، رقصة العقارب***، للكاتب محمود أبو دومة، ٧-٣٥. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

- ***شكسبيريات***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

الصناج، عبد الله. "لبنان الدرس والتجربة". ***الشرق الأوسط***، ***10/3/2005***.

طاهر، بهاء. "الحلبي وأمير الدانمارك". في ***١٠ مسرحيات مصرية: عرض ونقد***، ٢٦-٤٠. القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٥.

- "ميزان الكون". في ***١٠ مسرحيات مصرية: عرض ونقد***، ٩٦-١٠٩. القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٥.

عاشور، نعمان. ***المسرح والسياسة***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

العالِم، محمود أمين. "مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير". في ***الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر***، ١٥٧-٦٤. بيروت: دار الأدب، ١٩٧٣.

عبد الصبور، صلاح، "هاملت المسكين... في البرنامج الثاني". في ***أقول لكم عن المسرح والسنيما***، المجلد السادس، ***الأعمال الكاملة***، مراجعة أحمد

صليحة ومحمود عبده، ٥٢-٥٤. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، [١٩٥٩].

- ***حياتي في الشعر***. بيروت: دار العودة، ١٩٦٩.

- ***مأساة الحلاج***. في ***الأعمال الكاملة***، ١٤٧-٢٧١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

- "سليمان الحلبي بين الفن والتاريخ". ***المسرح*** ٦٨ (١٩٦٩).

- "سليمان الحلبي بين الرغبة والعقل". في ***أقول لكم عن المسرح والسنيما***، المجلد السادس من ***الأعمال الكاملة***، مراجعة أحمد صليحة ومحمود عبده، ٢٤٠-٤٥. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب [١٩٦٥].

عبد القادر، فاروق، ***ازدهار وسقوط المسرح المصري***. القاهرة: دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.

عبد الملك، بدر، "أغنيات الحرية في طهران". ***البيان***، ***12/11/2009***.

عبد الناصر، جمال، ***فلسفة الثورة***. القاهرة، مصلحة الاستعلامات، ١٩٦٦.

-"كلمة الرئيس جمال عبد الناصر بميدان التحرير بصنعاء، ***23/04/64***"، في "موقع الرئيس جمال عبد الناصر"،

http://nasser.bibalex.org/Speeches/browser.1spx?SID=1074

- "خطاب الرئيس جمال عبد الناصر في ميدان المنشية بالإسكندرية بمناسبة عيد الجلاء (حادثة المنشية) *26/10/1954*". في "موقع الرئيس جمال عبد الناصر"،

http://nasser.bibalex.org/Speeches/browser.aspx?SID=263

عبد الوهاب، فاروق، "مأساة الحلاج". في *دراسات في المسرح المصري*، ٤٣-٦٥. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

عبده، طانيوس. ديوان *طانيوس عبده*. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٥.

- *هاملت*. مراجعة سامح فكري حنا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة في مصر، ٢٠٠٥.

- *رواية هاملت*. الطبعة الثانية. القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٠٢.

عدوان، ممدوح. "هاملت... يستيقظ متأخرًا". *الموقف الأدبي* ٦٥-٦٦ (١٩٧٦): ١٧٨-٢٢٨.

العشري، جلال. "هاملت في المسرح التجاري... وتلك هي المشكلة". في *تياترو في النقد المسرحي*، ٢٧٩-٨٧. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤.

عصفور، جابر. "هوامش للكتابة: هاملت في بستان". الحياة، ٢٠٠١/٥/٣٠، ١٩.

عصمت، رياض. "أزمة المسرح السوري". في *المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية*. دمشق: مؤسسة الشبيبة للإعلام والطباعة والنشر، ١٩٩٥.

- "هاملت كما أخرجته". في *شيطان المسرح*، ٤٤٥-٦٤. دمشق: دار طلاس، ١٩٨٦.

العظم، صادق جلال العظم. *النقد الذاتي بعد الهزيمة*. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٦٩.

- "هاملت والحداثة العربية". ورقة بحثية قدِّمت في مؤتمر "الحداثة والحداثة العربية"، المغرب، ٢٠٠٤.

http://www.metransparent.com/old/texts/hamlet_hadatha.htm.

عفيفي، هاني. "أنا هاملت". ٢٠٠٩. مخطوط غير منشور قدمه المؤلف.

العقاد، عباس محمد. *التعريف بشكسبير*. الطبعة الثانية. القاهرة: دار المعارف، [١٩٦٧].

- *ساعات بين الكتب*. الطبعة الرابعة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٨.

عمران، نادر. "فرقة مسرحية وجدت مسرحًا... فمَسْرَحَتْ هاملت". عمان، ١٩٨٤. مخطوط غير منشور قدمه المؤلف.

العناني، محمد. "المسرح العالمي: هاملت". *المسرح* ١٣ *(1965)*: ٥٨-٥٩.

عوض محمد، محمد. *فن الترجمة*. القاهرة: جامعة الدول العربية: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٩.

عوض، رمسيس. *شكسبير في مصر*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

عوض، لويس. "سليمان الحلبي: نجاح ناقص وفشل جميل". في *الثورة والأدب*، ٣٦٦-٣٨٤. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

عيد، كمال. "هاملت، أمير الدانمارك: دراسة ونقد". *المسرح* ١٨ (١٩٦٥): ٣٧-٥٠.

العيوطي، أمين. "المسرح القومي: سليمان الحلبي". *المسرح* ٢٤ (١٩٦٥): ١٥-١٧.

- "قناع هاملت". في دراسات في المسرح، ١٦٥-٩٦. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٦.

غنيم، غسان. *المسرح السياسي في سوريا*، ١٩٦٧-١٩٩٠. دمشق: دار علاء الدين، ١٩٩٦.

فرج، ألفريد. "دراسات". في *دليل المتفرج الذكي إلى المسرح*. المجلد الثامن من مؤلفات ألفريد فرج. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

- *سليمان الحلبي*. الطبعة الثانية. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩.

قباني، نزار. "هوامش على دفتر النكسة". في *الأعمال السياسية الكاملة*. المجلد الثالث من *الأعمال الشعرية الكاملة*، ٦٩-٩٨. الطبعة الثانية. بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٣.

-. "جمال عبد الناصر". في *الأعمال السياسية الكاملة*. المجلد الثالث من *الأعمال الشعرية الكاملة*، ٣٥٣-٦٤. الطبعة الثانية. بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٣.

-. *هوامش على دفتر النكسة: قصيدة طويلة*. بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٦٩.

قراداغي، مصطفى، "العراق يكون أو لا يكون هذا هو السؤال؟" *عراق الغد*، *17/10/2005*.

القرضاوي، يوسف. "الحوار بين الإسلام والنصرانية". ***IslamOnline.net***، (***29/12/2001***)

www.islamonline.net/Arabic/contemporary/arts/2001/article9.shtml.

القشيري، أبو القاسم. *الرسالة القشيرية*. مراجعة نواف الجراح. بيروت، دار صادر، ٢٠٠١.

القويز، محمد. "شكرًا بيل كلينتون وشكرًا شكسبير". *الرياض*، ***2/2/2006***.

كاخايي، فهمي. "تصوت أم لا نصوت. ذلــك هــو الــسؤال". *Kurdistan Regional Government Website*، 30/11/2005.

كالدربانك، أنتوني. "ظاهرة مسرحية لطيفة: مخرج كويتي لعرض هاملــت الإنجليزي". *الحياة*، 11/11/2001، ١٦.

كوت، جان. *شكسبير معاصرنا*. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. الطبعة الثانيــة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

الماجدي، خزعل. *"هاملت" بلا هاملت و سيدرا*. عمان: دار الشروق للنــشر والتوزيع.

مجلي، نسيم. "أبو زيد الهلالي... وهاملت: بداية قفزة مسرحية". فــي *المــسرح وقضية الحرية*، ١٦٣-٦٨. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

– "مصر في مسرحيات صلاح عبد الصبور". في *المسرح وقضية الحرية*، ١٧٠-٧٦. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

محمود، مصطفى. "تكون أو لا نكون". ١٩٩٩. في الأصــل فــي موقــع *www. geocities.com/mustafa_mahmood_99/1.htm.* وأعيد نشره في ٢٠٠٢ فــي *http://www.egyptsons.com/misr/showpost.php?p=215&postcount=2*.

المرزوقي، عبد الحكيم. "إسماعيل هاملــت". دمــشق: مــسرح الرصــيف. مخطوط غير منشور، ١٩٩٩.

مسرح الفوانيس. "كلمة مسرح الفوانيس: المسرحية كشرط للتنــوير". بيــان غير منشور لمسرح الفوانيس، الأردن، ١٩٨٤.

مصطفى، رمزي. "الديكور المــسرحي لأعمــال شكــسبير". *المــسرح* ٤ (١٩٦٤): ٥٢-٥٤.

مطران، خليل. "التمثيل" في *ديوان الخليل*. المجلد الأول. القاهرة: دار الهلال، ١٩٤٩.

المغازي، أحمد. "شكسبير في المسرح المصري". *المسرح* ٤، رقم ٤٠ (١٩٦٧): ٤٢-٥٢.

مهران، فوزية. "شباك أوفيليا أو هاملت على الطريقة المصرية". *الهلال*، مايو ١٩٩٤، ١٥٤-٦١.

المهنا، سامي. "سموه يفتتح اليوم الاجتماعي التأسيسي للمؤسسة الأهلية للفكر العربي". *الرياض*، *2/6/2001*.

موسى، محمود عيسى. *هاملت المعاكس: قراءات في المسرح الأردني*. عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٥.

نجم، محمد يوسف. *المسرحية في الأدب العربي الحديث*: ١٨٤٧-١٩١٤. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦.

نعيمة، ميخائيل. *الغربال*. الطبعة الثانية عشرة. بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨١.

النقاش، رجاء. "هاملت... في الأزهر الشريف". في *مقعد صغير أمام الستار*، ٣٩-٥٤. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

ونوس، سعد الله. *الأعمال الكاملة*. المجلد الأول. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

Abdel Hai, Muhammad. English Poets in Arabic. Khartoum: Khartoum University Press, 1980.

Abdel Meguid, Ibrahim. The Other Place. Translated by Farouk Abdel Wahab. Cairo: American University in Cairo Press, 1997.

Abdel Sabur, Salah. Murder in Baghdad. Translated by Khalil Samaan. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976.

Abdel Wahab, Farouk. Modern Egyptian Drama. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1974.

Abu-Nasr, Donna- "Muslim Leaders Urge Calm over Cartoons." Associated Press, February 9,2006.

Abul Naga, el—Saïd Atia. Les sources françaises du theatre égyptien (1870—1939). Algiers: SNED, 1972.

Achebe, Chinua. Things Fall Apart. New York: Anchor Books, 1994.

Ahmad, Aijaz. In Theory: Classes, Nations, Literatures. London: Verso, 1992.

Ajami, Fouad. The Dream Palace of the Arabs: A Generation's Odyssey. New York: Vintage, 1999.

Al. Alexander, Anne. Nasser. London: Haus Publishing, 2005.

Ali, Tariq. The Clash of Fundamentalisms: Crusades, Jihads, and Modernity. London: Verso, 2003.

Alsenad, Abedalmutalab. "Professional Production of Shakespeare in Iraq: An Exploration of Cultural Adaptation." PhD diss., University of Colorado, 1988.

Amin, Dina. Alfred Farag and Egyptian Theater: The Poetics of Disguise, with Four Short Plays and a Monologue. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2008.

- "Egyptian Playwright Alfred Farag Analyzes Decline of Arab Theatre." Al Jadid 5, no. 29 (1999), http:l/www.aljadid.com/theatre/AlfredFaragAnalyzesDecineofArabTheater.html.

Amine, Khalid. "Moroccan Shakespeare and the Celebration of Impasse: Nabil Lahlou's Ophelia Is Not Dead." Critical Survey 19, no.3 (2007): 55—73.

Ansari, Hamied. Egypt: The Stalled Society. Albany: State University of New York Press, 1986.

Antonius, George. The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1939.

Anzai, Tetsuo, ed. Shakespeare in Japan. Shakespeare Yearbook, vol.9. Lewisron, N.Y.: Edwin Mellen, 1999.

Arafat, Yasser, and Ghassan Bishar. "Interviews: Yasser Arafat." Journal of Palestine Studies 13, no. 1(1983): 3—8.

Aristotle. The Politics and The Constitution of Athens. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Armbrust, Walter. Mass Culture and Modernism in Egypt. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post—Colonial Literatures. London and New York Routledge, 1989.

Awad, Louis. "Problems of the Egyptian Theatre." In Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. Ostle.Warminster,U.K.: Aris and Phillips, 1975.

—"Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952." In Egypt since the Revolution, ed. P. J. Vatikiotis, 143—61. London: George Allen and Unwin, Ltd., 1968.

al-Azm, Sadiq. "A Book for a Book Instead [of] an Eye for an Eye." al-Qantara, October 30,2003.

–"Owning the Future: Modern Arabs and Hamlet."ISIM (International Institute for the Study of Islam in the Modern World) Newsletter 5 (2000): 11.

- "Time Out of Joint: Western Dominance, Islamist Terror, and the Arab Imagination." Boston Review 29, no. 5 (2004),

http://bostonreviewnet/BR29.5/alazm.php.

Badawi, M. M. Introduction to Modern Arabic Drama: An Anthology, ed. Salina Khadra Jayyusi and Roger Allen. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

- Modern Arabic Drama in Egypt. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- "Perennial Themes in Modern Arabic Literature". In Arab Nation, Arab Nationalism, ed. Derek Hopwood, 129-54. New York St. Martin's Press, 2000.

- "Shakespeare and the Arabs." In Cairo Studies in English (Cairo: Al-Maktaba al-Anjlu al-Misriyya, 1966), 181- 96.

al-Bahar, Nadia. "Shakespeare in Early Arabic Adaptations." Shakespeare Translation 3, no.13 (1976): 13—25.

Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist Austin: University of Texas Press, 1981.

Barghoorn, Frederick C., and Paul Friedrich. "Cultural Relations and Soviet Foreign Policy." World Politics 8, no. 3 (1956): 323—44.

Al-Bassam, Sulayman. "The Al-Hamlet Summit: A Political Arabesque."Unpublished manuscript shared by the author. September 16, 2002t

- *The Al-Hamlet Summit: A Political Arabesque. Edited by Graham Holderness. In Arabic and English. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2006.*

- *"Am I Mad? Creating The Al-Hamlet Summit." Theatre Forum 22 (2003): 85—88. Bates, Laura Raidonis. "Shakespeare in Latvia: The Contest for Appropriation during the Nationalist Movement, 1884-1918." PhD diss., University of Chicago, 1998.*

Baxandall, Michael. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Bayer, Mark. "The Martyrs of Love and the Emergence of the Arab Cultural Consumer." Critical Survey 19, no.3 (2007): 6—26.

- *"Shylock's Revenge: The Merchant of Venice and the Arab-Israeli Conflict." Paper presented at the annual meeting Of the Shakespeare Association of America, Bermuda, March 2005.*

Belien, Paul. "Buy Danish: Nothing Rotten in the State of Denmark." Brussels Journal, January 30,2006.

Benjamin, Walter. "Trauerspiel and Tragedy." In The Origin of German Tragic Drama, translated by John Osborne, 57—158. London: Verso, 1998.

Berkowitz, Joel. Shakespeare on the American Yiddish Stage. Iowa City: University of Iowa Press, 2002.

Binder, Leonard. "Gamal 'Abd al-Nasser: Iconology Ideology, and Demonology" In Rethinking Nasserism: Revolution and Historical Memory in Modern Egypt, ed. Elie Podeh and Onn Winckler, 45—71. Gainesville: University Press of Florida, 2005.

- *In a Moment of Enthusiasm: Political Power and the Second Stratum in Egypt. Chicago: University of Chicago Press, 1978.*

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York Oxford University Press, 1973.

- *Shakespeare: The Invention of the Human.* New York: Warner Books, 1999.

Boullata, Issa J. "Living with the Tigress and the Muses: An Essay on Jabra Ibrahim Jabra." *World Literature Today* 75, no.2 (2001): 214-23.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* New York: Columbia University Press, 1993.

- *Outline of a Theory of Practice.* Translated by Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth.* London: Macmillan, 1952.

Brantley, Ben, and Charles Isherwood. "To Be Topical in a Time Out of Joint." *New York Times*, February 21,2010.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic.* Translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.

Brown, Irving. "The Effervescent Egyptian Theatre." In *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, ed. Issa J. Boullata, 332-40. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1980.

Burke, Patrick. "'Hidden Gaines, Cunning Traps, Ambushes': The Russian Hamlet." *Shakespeare Yearbook* 8 (1997): 163—80.

Bushrui, Suheil. "Shakespeare and Arabic Drama and Poetry." *Ibadan* 20(1964): 5—16.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations.* London: Routledge, 1999.

Caton, Steven. Peaks of Yemen I Summon: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe. Berkeley: University of California Press, 1990.

Cefalu, Paul. "Damnéd Custom ... Habits Devil': Hamlet's Part-Whole Fallacy and the Early Modem Philosophy of Mind." In Revisionist Shakespeare: Transitional ideologies in Texts and Contexts, 145—72. London: Palgrave Macmillan, 2004.

Césaire, Aimé. Une tempête: d'après "la tempête" de Shakespeare. Paris: Editions Du Seuil, 1969.

Chakrabarty, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?"Representations 37 (Winter 1992): 1-24.

- Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2000.

Charnes, Linda. Hamlet's Heirs: Shakespeare and the Politics of a New Millennium. New York: Routledge, 2006.

Coetzee, J. M. Giving Offense: Essays on Censorship. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Culshaw, Peter. "Shakespeare and Suicide Bombers." London Telegraph, February 28, 2004.

Al-Dabbagh, Abdulla. "The Oriental Framework of Romeo and Juliet." Comparatist 24 (May 2000): 64—82.

Danielson, Virginia. The Voice of Egypt; Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Darragi, Rafik. "Ideological Appropriation and Sexual Politics: Shakespeare's Antony and Cleopatra and Ahmed Shawky's

Masra' Cleopatra." In Fotheringham, Jansohn, and White, Shakespeare's World! World Shakespeares, 358—70.

- "The Tunisian Stage: Shakespeare's Part in Question." Critical Survey 19, no. 3 (2007): 95—106.

Dawisha, Karen. "Soviet Cultural Relations with Iraq, Syria and Egypt 1955—1970." Soviet Studies 27, no. 3 (1975): 418—42.

- Soviet Foreign Policy towards Egypt. London: Macmillan, 1979.

De Grazia, Margreta. "Hamlet" without Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press, 2007,

El-Demerdash, Farouk. "Dix années de théâtre dans la république arabe unie." In Le Théâtre Arabe, ed. Nada Tomiche and Cherif Khaznadar, 133—40. Paris: UNESCO, 1969.

Dent, Shirley. "Interview: Sulayman Al-Bassam." 2003. Culture Wars website. http:// www.culturewars.org.uk/2003—01/albassam.htrn.

Desmet, Christy, and Robert Sawyer, eds., Shakespeare and Appropriation. New York: Routledge, 1999.

Distiller, Natasha. South Africa, Shakespeare, and Post-Colonial Culture. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2005.

Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield, eds. Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994.

Douglas, Allen, and Fedwa Malti-Douglas. Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Ducis, Jean—François. Hamlet, tragédie en cinq actes, imitée de l'anglois. Paris: A. Nepveu, 1826.

- *Hamlet, tragédie, imitée de l'anglois.* Paris: Chez Gogue, 1770.

Dumas, Alexandre. *Hamlet.* Vol. 11 of *Théâtre Complet de Alex. Dumas.* Paris: Michel Levy Frères, 1874.

Duncan-Jones, Katherine. "Complete Works, Essential Year? (All of) Shakespeare Performed." *Shakespeare Quarterly* 58, no. 3 (2007): 353—66.

Duval, Georges. *William Shakespeare, Oeuvres Dramatiques.* Les Meillieurs Auteurs Classiques. Paris: Flammarion, n.d. -

Eickelman, Dale F. "The Coming Transformation of the Muslim World." *Middle East Review of International Affairs* 3, no.3 (1999): 78—81.

El-Enany, Rasheed. "The Quest for Justice in the Theatre of Alfred Farag: Different Moulds, One Theme." *Journal of Arabic Literature* 31, no.2 (2000): 171—202.

El-Feki, Mustafa. "A Faithful Step Forward." *Al-Abram Weekly On-line* 695 (June 17—23,2004), http://weekly.ahram.org.eg/2004/695/op2.htm.

Eliot, T. S. "Hamlet and His Problems." In *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism.* London: Methune, 1920.

- "The Love Song of J. Alfred Prufrock." In *Prufrock and Other Observations.* Reprint of the 1917 London edition. Project Gutenberg, 1998. http://www .gutenberg.org/ffles/1459/1459—h!1459--h.htm.

- *Murder in the Cathedral.* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1963.

Eltahawy, Mona. "Arab Politics and Society: A Generations Passing Brings Opportunity." *International Herald Tribune*, November 23, 2004.

Fanon, Frantz. Black Skin, White Masks. New York: Grove Press, 2008.

Farley-Hills, David, ed. Critical Responses to Hamlet. Vol. 2. New York: A2VIS Press, 1996.

Fish, Stanley. Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

Foakes, Reginald. "Introduction." In The Columbia Dictionary of Quotations from Shakespeare, ed. Mary and Reginald Foakes. New Yoric Columbia University Press, 1998.

"Forcing Arafat out of the PLO." Time, July 26,1993.

Fotheringham, Richard, Christa Jansohn, and R. S. White, eds. Shakespeare's World! World Shakespeares: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress Brisbane, 2006. Newark: University of Delaware Press, 2008.

Four Women of Egypt. Dir Tahani Rached. VHS film. New York: Women Make Movies, 1997.

Friedrich, Paul. The Language Parallax; Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy. Austin: University of Texas Press, 1986.

- Language, Context, and the Imagination; Essays. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1979.

Ghazoul, Ferial J. "The Arabization of Othello." Comparative Literature 50, no. 1 (1998): 1-31.

- Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context. Cairo: American University in Cairo Press, 1996.

Gielgud, John. Acting Shakespeare. New York Charles Scribner's Sons, 1992.

Ginat, Rarmi. "Nasser and the Soviets: A Reassessment." In Rethinking Nasserism, ed. Elie Podeh and Onn Winckler, 230—50. Gainesville: University Press of Florida, 2005.

Golub, Spencer. "Between the Curtain and the Grave: The Taganka in the Hamlet Gulag." In Kennedy, Foreign Shakespeare, 158—77.

Gordon, Joel. Nasser: Hero of the Arab Nation. Oxford: Oneworld Publications, 2006.

- Nasser's Blessed Movement: Egypt's Free Officers and the July Revolution. New York: Oxford University Press, 1992.

Gordon, Joel. Revolutionary Melodrama: Popular Film and Civic Identity in Nasser's Egypt. Chicago: Middle East Documentation Center, 2002.

Gräf Bettina, and Jakob Skovgaard-Petersen. "Introduction."In Global Mufti: The Phenomenon of Yusufal-Qaradawi, ed. Bettina Gräf and Jakob Skovgaard-Petersen. London: Hurst & Company, 2009.

Gran, Peter. 'The Political Economy of' Aesthetics: Modes of Domination in Modern Nation States Seen through Shakespeare Reception." Dialectical Anthropology 17 (1992): 271—88.

Greenblatt, Stephen. Hamlet in Purgatory. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2001.

- "The Improvisation of Power" In Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

- "Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century." In Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture, 16—39. New York: Routledge, 1992.

Hafez, Sabry. The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology off Modern Arabic Literature. London: Saqi Books, 1993.

al-Hakim, Tawfiq. The Return of Consciousness. Translated by R. Bayly Winder. New York: New York University Press, 1985.

- The Return of the Spirit. Translated by William M. Hutchins. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1990.

Halliday, Fred. "The Unpublished Book of the Cold War." Round Table 90, no. 358 (2001): 103—10.

Hamouda, Sahar, and Colin Clement, eds. Victoria College: A History Revealed. Cairo: American University in Cairo Press, 2002.

Hanna, Sameh F. "Decommercialising Shakespeare: Mutran's Translation of Othello." Critical Survey 19, no. 3 (2007): 27—54.

- "Hamlet Lives Happily Ever After in Arabic." Translator 11, no. 2 (2005): 167—92.

- "Othello in Egypt: Translation and the (Un)making of National Identity" In Translation and the Construction of Identity, ed. Juliane House, M. Rosario Martín Ruano, and Nicole Baumgarten, 109—28. SeouL IATIS, 2005.

- "Towards a Sociology of Drama Translation: A Bourdieusian Perspective on Translations of Shakespeare's Great Tragedies in Egypt." PhD diss., University of Manchester, 2006.

Hany, Ahmed. "The Arab System—To BE OR NOT TO BE." American Chronicle, December 17, 2008.

Haoula'a Al-Akharoun [An Artist with a View]. Dir. Sawsan Darwaza and Nasser Omar. Beta SP film. 54 mins. Amman: Pioneers Production Company, 2005.

Hassan, Fayza. "Not by Bread Alone." Al-Ahram Weekly On-line, November 4—10,1999, http://weeldy.ahram.org.eg/1999/454/feat3.htm.

Hattaway, Michael, Boika Sokolova, and Derek Roper, eds. Shakespeare in the New Europe. Sheffield, U.K.: Sheffield Academic Press, 1994.

Hays, Michael L. Shakespearean Tragedy as Chivalric Romance: Rethinking Macbeth, Hamlet, Othello, and King Lear. Cambridge: D. S. Brewer, 2003.

Heylen, Romy. Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets. London and New York: Routledge, 1993.

Hobbes, Thomas. Leviathan. Edited by Edwin Curley. Indianapolis: Hackett, 1994.

Holderness, Graham, ed. The Politics of Theatre and Drama. New York St. Martin's Press, 1992.

Hoenselaars, Ton, ed. Shakespeare and the Language of Translation. London: Arden Shakespeare, 2004.

Hopwood, Derek. Syria 1945—1986: Politics and Society. London: Unwin Hyman, 1988.

Hourani, Albert. Arabic Thought in the Liberal Age 1798—1939. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- A History of the Arab Peoples. New York Warner Books, 1992.

Huang, Alexander C. Y. Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchange. New York: Columbia University Press, 2009.

Hulme, Peter, and William H. Sherman, eds. The Tempest and Its Travels. London: Reaktion Books, 2000.

Hussein, Taha. The Future of Culture in Egypt. Translated by Sidney Glazer. Washington, D.C.: American Council of Learned Societies, 1954.

Inbari, Pinhas. The Palestinians between Terror and Statehood. Brighton, UK: Sussex Academic Press, 1996.

Information Department, United Arab Republic Ministry of National Guidance. Year Book. Cairo; Information Department, United Arab Republic Ministry of National Guidance, 1964.

Jaafar, Ali. "Al-Hamlet Daringly Transposes Shakespeare's Classic Play to Modern Middle Eastern Setting." Daily Star, March 29,2004.

al-Jabarti, 'Abd al-Rahman. 'Abd al-Rahmān al-Jabàrti's History of Egypt, Translation of 'Ajā'ib al-Athār fi al-Thrajim wa-l-Akhbdr. Edited by Thomas Philipp and Moshe Perlmann. vol. 3. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1994.

Jabra, Jabra Ibrahim. A Celebration of Lift: Essays on Literature and Art. Baghdad: Dār al-Ma'mūn, 1986.

- In Search of Walid Masoud. Translated by Roger Allen and Adnan Haydar. Syracuse, NY.: Syracuse University Press, 2000.

- The Ship. Translated by Adnan Haydar and Roger Allen. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1985. -

Jacquemond, Richard. Conscience of the Nation: Writers, State, and Society in Modern Egypt. Translated by David Tresilian. Cairo: American University in Cairo Press, 2008.

James, Laura. Nasser at War: Arab Images of the Enemy. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

- "Whose Voice? Nasser, the Arabs, and 'Sawt al-Arab' Radio." Transnational Broadcast Studies 16 (June—December 2006), http://wwwtbsjournai.com/James .html.

Jauss, H. R. Toward an Aesthetic of Reception. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Jayyusi, Salma Khadra. "Introduction: A Lover for All Times." In Qabbani, On Entering the Sea: The Erotic and Other Poetry of Nizar Qabbani, v—xvii.

- ed. *Short Arabic Plays: An Anthology*. Northampton, Mass.: Interlink, 2003. Johnson, David. *Shakespeare and South Africa*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1996. Jorgens, Jack. "Grigori Kozintsev's Hamlet." In *Shakespeare on Film*, 218—34. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Kanaan, Falah. "Shakespeare on the Arab Page and Stage." PhD diss., University of Manchester, 1998.

Al-Kasim, Faisal. "Crossfire: The Arab Version." Harvard International journal of Press Politics 4, no. 3 (1999): 93—97.

Kawachi, Yoshiko, ed. *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. International Studies in Shakespeare and His Contemporaries. Newark University of Delaware Press, 1998.

Kendall, Elisabeth. *Literature, Journalism, and the Avant-Garde: Intersection in Egypt* London and New York: Routledge, 2006.

Kennedy, Dennis. Afterword: Shakespearean Orientalism." In Kennedy, *Foreign Shakespeare* , 290—303.

- ,ed. *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kepel, Gilles. *Muslim Extremism in Egypt: The Prophet and Pharaoh*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Kershaw, Baz. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999.

Al-Khatib, Waddah. "Rewriting History, Unwriting Literature: Shawqi's Mirror-Image Response to Shakespeare."Journal of Arabic Literature 32, no.3 (2001): 256—83.

Klausen, Jytte. *The Cartoons that Shook the World*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2009.

- *"Rotten Judgment in the State of Denmark." Salon.com, February 8,2006.*

Kott, Jan. Shakespeare Our Contemporary. Translated by Boleslaw Taborski. New York: Anchor Books, 1966.

Kozintsev, Grigori M. "King Lear." In Shakespeare in the Soviet Union, ed. R. Samarin and Alexander Nikolyulcin, 204-63. Moscow: Progress Publishers, 1966.

—Nash sovremennik Viiiam Shekspir. Leningrad: Iskusstvo, 1962.

- *Shakespeare: Time and Conscience. Translated by Joyce Vining. New York: Hill and Wang, 1966.*

Lacouture, Jean. Nasser Paris: Editions du Seuil, 1971.

Lagrange, Frédéric. "Shayk Salama Higazi (ca. 1852—1917)." Les Archives de la Musique Arabe website, March 1994, http://www.bolingo.org/audio/arab/gudianJ higazi.html.

Lamb, Charles and Mary. Tales from Shakespeare. Philadelphia: Altemus, [1898].

Landau, Jacob. Studies in the Arab Theater and Cinema. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Laqueur, Walter Z. The Soviet Union and the Middle East. New York Frederick A. Praeger, 1959.

Leiter, Samuel L., ed. Shakespeare around the Globe: A Guide to Notable Postwar Revivals. New York Greenwood Press, 1986.

Levin, Harry. "Shakespeare in the Light of Comparative Literature." In Refractions: Essays in Comparative Literature, 107—27. New York Oxford University Press, 1966. Lewis, C. S. "Hamlet: The Prince or the Poem?" In Proceedings of the British Academy, vol. 28. London: Oxford University Press, 1942.

Li, Ruru. Shashbiya: Staging Shakespeare in China. Aberdeen, Hong Kong:Hong Kong University Press, 2003.

Litvin, Margaret. "Explosive Signifiers: Sulayman Al-Bassam's Post-9/11 Odyssey." Special issue: Shakespeare after 9/11, ed. Matthew Biberman and Julia Lupton. Shakespeare Yearbook 18 (2010): 105-39.

- "When the Villain Steals the Show: The Character of Claudius in Post-1975 Arab(ic) Hamlet Adaptations." Journal of Arabic Literature 38, no. 2 (2007): 196—219.

Loomba, Ania. Local-Manufacture Made-in-India Othello Fellows': issues of Race, Hybridity, and Location in Post-Colonial Shakespeares." In Loomba and Orkin, Post-Colonial Shakespeares, 143—63.

- ,and Martin Orkin, eds. Post-Colonial Shakespeares. London: Routledge, 1998.

Love, Kennett. Suez, the Twice-Fought War: A History. New York McGraw-Hill, 1969.

Makaryk, Irena. Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Makdisi, Ilham. "Theater and Radical Politics in Beirut, Cairo, and Alexandria: 1860— 1914."Washington, D.C.: Georgetown University Center for Contemporary Arab Studies occasional paper, 2006.

Makdisi, Saree. "'Postcolonial' Literature in a Neocolonial World: Modern Arabic Culture and the End of Modernity." Boundary 2 22, no. ١ (1995): 85—115.

Mannoni, Octave. Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization. 1956; reps., Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

Mansfield, Peter. Nasser's Egypt. Rev. ed. Baltimore: Penguin Books, 1969.

Manvell, Roger. Shakespeare and the Film. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes and Co., 1979.

Marder, Louis. "Shakespeare's 400th Anniversary: Suggestions for Commemorative Programs and Activities." College English 25, no. 5 (1964): 357—62.

Marzoiagui, Hakim. Ismail-Hamlet ou la vengeance du laveur de cadaver. Translated by Christian Siméon. Paris: Editions Lansman, 2006.

Massai, Sonia, ed. World- Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance. Abingdon, U.K.: Routledge, 2005.

Massignon, Louis. Hallaj: Mystic and Martyr. Translated by Herbert Mason. 1st abridged paperback ed. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1994.

- The Passion of al-Hallāj: Mystic and Martyr of Islam. Translated by Herbert Mason. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1982.

- ,and Paul Kraus, eds. Akhbar al—Hallaj: recueil d'oraisons et d'exhortations du martyr mystique de l'Islam Husayn Ibn Mansur Hallaj. Mis en ordre vers 360/991 chez Nasrabadhi et deux fois remanié. 3rd ed. Paris: Vrin, 1957.

Mbembe, Achille. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Post- colony." Public Culture 4 (1992): 1—30.

- On the Postcolony. Berkeley: University of California Press, 2001.

McGregor, Andrew James. A Military History of Modern Egypt: From the Ottoman Conquest to the Ramadan War. Westport, Conn.: Praeger Security International, 2006.

Messick, Brinkley. The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society. Berkeley: University of California Press, 1993.

Mishkhas,Tarek. "Something Is Rotten in the State of Denmark."Arab News, February 5,2006.

Mitchell-Kernan, Claudia. "Signifljing and Marking: Two Afro-American Speech Acts." In Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication, ed. J. Gumperz and D. Hymes, 161-79. New Yorlc Holt, Rinehart and Winston, 1972.

Modenessi, Alfredo Michel. "'A Double Tongue Within Your Mask': Translating Shakespeare in/to Spanish-Speaking Latin America." In Hoenselaars, Shakespeare and the Language of Translation, 240—54.

Moosa, Matti. The Origins of Modern Arabic Fiction. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1983.

Moussa Mahmoud, Fatma. "Hamlet in Egypt." In Cairo Studies in English, 51—61. Gin: University of Cairo Press, 1990.

"Mourners Killed as Nasser Is Buried." BBC: On This Day, October 1, 1970, http:// news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/1/newsi&24850 00/2485899.stm.

Mustafa, Farouk. "Political Theatre in Egypt." Paper presented at the annual meeting of the American Research Center in Egypt, Chicago, 1988.

Nasser, Gamal Abdel. Egypt's Liberation: The Philosophy of the Revolution. Washington, D.C.: Public Affairs Press, 1955.

- The Philosophy of the Revolution. Buffalo, N.Y.: Smith Keynes & Marshall, 1959. Newstrom, Scott."'Step Aside, I'll Show Thee a

President': George W. as Henry V?" PopPolitics. com, May 1, 2003.

Nietzsche, F. W. "The Birth of Tragedy" and "The Case of Wagner." Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1967.

Nkrumah, Gamal. "Ahmed Harnroush: For Corps and Country." Al-Ahram Weekly online, July 26—August 1, 2001, http://weekly.ahram.org.eg/2001/544/profile.htm.

"Obituary: Abdel Qader El-Qutt (1916—2002)."Al-Ahram Weekly Online, 20—26 June 2002, http://weekly.ahram.org.eg/2002/591Jcu1.htrn.

Ofeish, Sami A. "Gender Challenges to Patriarchy: Wannus' Tuqus al-Isharat wa-l-Tahawalat" In Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East, ed. Sherifa Zuhur, 142—50. Cairo: AUC Press, 2001.

Olivier, Laurence. Hamlet. Janus Films, Criterion Collection, 2000 [1948]. Oppenheimer, Mark. "Something Rotten in Tehran." New Haven Advocate, February 9, 2006.

Oren, Michael. Six Days of War: june 1967 and the Making of the Modern Middle East. New York: Oxford University Press, 2002.

Oz, Avraham. "Transformations of Authenticity: The Merchant of Venice in Israel." In Kennedy, Foreign Shakespeare, 56—75.

-,ed. Strands Afar Remote: Israeli Perspectives on Shakespeare. Newark University of Delaware Press, 1998.

Pavis, Patrice. Theatre at the Crossroads of Culture. London: Routledge, 1992.

Pemble, John. Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France. London: Hambledon, 2005.

Peteet, Julie. "Icons and Militants: Mothering in the Danger Zone." Signs 23, no. 1 (1997): 103—29.

- "Male Gender and Rituals of Resistance in the Palestinian Intifada: A Cultural Politics of Violence." American Ethnologist 21, no. 1(1993): 31—49.

Prosser, Eleanor. Hamlet and Revenge. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1971.

Pujante, A. Luis, and Ton Hoenselaars, eds. Four Hundred Years of Shakespeare in Europe. Newark University of Delaware Press, 2003.

Qabbani, Nizar. "Footnotes to the Book of the Setback." In Modern Poetry of the Arab World, ed. and trans. Abdullah Udhari, 97—101. London: Penguin, 1986.

-. On Entering the Sea: The Erotic and Other Poetry of Nizar Qabbani. Translated by Lena Jayyusi and Sharif Elmusa. New York. Interlink Books, 1996.

al-Qaradāwī, Yūsuf. Priorities of The Islamic Movement in The Coming Phase. Cairo: al-Dār, 1992;

Qubain, Fahim Issa. Education and Science in the Arab World. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1966.

Quince, Rohan. Shakespeare in South Africa: Stage Productions during the Apartheid Era. New York: Peter Lang, 2000.

Al—Rai, All. "Le génie du théâtre arabe des origines à nos jours." In Le Théâtre Arabe, ed. Nada Tomiche and Cherif Khaznadar, 81—97. Paris: UNESCO, 1969.

- "Arabic Drama since the Thirties." In Modern Arabic Literature, ed. M. M. Badawi. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Rakha, Youssef. "Our Revolution." Al-Ahram Weekly, July 18—24, 2002, http://weekly .ahram.org.eg/2002/595/scl5.htm.

Rebellato, Dan. "Theatre Blog: Can Political Theatre Change the World?" Guardian, April 12,2010.

Rejwan, Nissim. Nasserist Ideology: Its Exponents and Critics. Jerusalem: Israel Universities Press, 1974.

Rowe, Eleanor. Hamlet: A Window on Russia. New York: New York University Press, 1976.

Rubin, Don, ed. The Arab World. vol. 4 of The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. London: Routledge, 1994.

Saade, Nicolas. Halīl Mutrān, Héritier du Romantisme Français et Pionnier de la Poésie Arabe Contemporaine. Beirut: Université Libanaise, 1985.

Sāghiya, Hāzim. "Yūsuf Za'īn, 'Abd al-Nāsir, Saddām, wa . . . Jūrj Sūrīl" al-Hayat, July 22, 2001, 16.

Said, Edward. "Arabic Prose and Prose Fiction after 1948." In Reflections on Exile and Other Essays, 41—60. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

- Out of Place. New York: Vintage Books, 1999.

Said, Kurban. Ali and Nino. Translated by Jenia Graman. New York Random House, 1970.

Salih, Tayeb. Season of Migration to the North. Translated by Denys Johnson-Davies. 1969; repr., London: Heinemann, 1985.

Salvatore, Armando. "Social Differentiation, Moral Authority and Public Islam in Egypt: The Path of Mustafa Mahmud."Anthropology Today 16, no. 2 (2000): 12—15.

Sami, Hala. "Remembrance of Things Past." Review of Mahmud Abu Doma's Nostalgia. Al-Abram Weekly On-line, September 14—20, 2006, http://weekly.ahram.org.eg/2006/ 812/cu6.htm.

Sampson, Anthony. *Mandela: The Authorized Biography*. New York: Knopf, 1999.

Sasayama, Takashi, J. R. Mulryne, and Margaret Shewring, eds. *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Scofield, Martin. *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990.

Selaiha, Nehad. "Brecht in Egypt."Al-Ahram Weekly On-line, June 11-17, 1998. http:// weeldy.ahram.org.eg/1998/381/cu2.htm

- "Hamlet Galore." Al-Ahram Weekly On-line, September 3—9, 2009, http://weekly.ahram.org.eg/2009/963/cul.htm.

-"Introduction." In Salāb 'Abd al-Sabūr, Now the King Is Dead, ed. and trans. Nehad Selaiha, 9—34. Cairo: General Egyptian B00k Organization, 1986.

- "The Moor in Mansoura."Al-Ahram Weekly On-line, April 13—19,2000, http://weekly.ahram.org.eg//2000/477/cu3 .htm.

- "Multiple Ironies." Al-Ahram Weekly, May 16—22, 2002, http:/lweekly.ahram.org.eg/2002/586/cu1.htm.

- "Old Tune, New Resonance." Al-Ahram Weekly On-line, May 13—19, 2004. http://weekly.ahrarn.org.eg/2004/690/cul.htm

- "Poet, Rebel, Martyr." Al-Ahram Weekly On-line, April 18—24, 2002, http://weekly.ahram.org.eg/2002/582/cu5.htm.

- "Royal Buffoonery."Al-Ahram Weekly On-line, April 4—10,2002, http://weekly.ahram.org.eg/2002/580/cu4.htm.

- "Spots of Time." Al-Ahram Weekly On-line, May 19—25, 2005, http://weekly.ahram.org.eg/2005/743/cu4.htm.

Shadid, Anthony. "In Baghdad Ruins, Remains of a Cultural Bridge." New York Times, May 22,2010, A1.

Shafik, Viola. Arab Cinema: History and Cultural Identity. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

Shahani, Ranjee J. Shakespeare through Eastern Eyes. London: Herbert Joseph, 1932.

Shakespeare, William. Hamlet. Edited by Harold Jenkins. Walton-on-Thames: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1997.

- Julius Caesar. Arden 3rd series. London: Thomson Learning, 1998.

- Œuvres complètes de W. Shakespeare. Translated by François-Victor Hugo. 18 vols. Paris: Pagnerre, 1859—72.

– The Tempest. Arden 3rd series. London: Thomson Learning, 2005.

Al-Shalchi, Hadeel. "Moderates Forced Out of Top Islam Web Site." Associated Press, March 25,2010.

Shapiro, James S. A Year in the Life of William Shakespeare:1599. New York: HarperCollins, 2005.

Al-Shetawi, Mahmoud. "The Arab-West Conflict as Represented in Arabic Drama." World Literature Today 61(1987): 46—49.

- "Hamlet in Arabic."Journal of Intercultural Studies 20, no.1(1999): 43—63.

- "The Merchant of Venice in Arabic." Journal of Intercultural Studies 15 (1994): 15—25.

Shobokshi, Hussein. "The Arab Exorcism." Asharq al-Awsat, November 22,2009.

Shurbanov, Alexander, and Boika Sokolova. Painting Shakespeare Red:An East-European Appropriation. Newark. University of Delaware Press, 2001.

Sid-Ahmed, Mohamed. "Mohieddin for President". Al-Ahram Weekly On-line, May 5—11,2005, http://weekly.ahram.org.eg/2005/741/op5.htm.

Singh, Jyotsna. "Different Shakespeares: The Bard in Colonial/ Postcolonial India." Theatre Journal 41, no. 4 (1989): 445—58.

Smeliansky, Anatoly. The Russian Theatre after Stalin. Translated by Patrick Miles. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Smirnov, A. A. Shakespeare: A Marxist Interpretation. Translated by Sonia Volochova. New York. The Critic's Group, 1936.

Soueif, Ahdaf. Mezzaterra: Fragments from the Common Ground. New York. Anchor Books, 2005.

Soyinka, Wole. "Shakespeare and the Living Dramatist." In Art, Dialogue, and Outrage: Essays on Literature and Culture, 147—62. New York. Pantheon, 1988.

Stauffer, Zahr Said. "The Politicisation of Shakespeare in Arabic in Youssef Chahine's Film Trilogy." English Studies in Africa 47, no.2 (2004): 41—55.

Stilwell, Cinnamon. "Something Is Rotten Outside the State of Denmark." San Francisco Gate, February 8, 2006.

Stribrny, Zdenek. Shakespeare and Eastern Europe. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Sullivan, Andrew. "Something Is Rotten..." Daily Dish, January 31, 2006.

Taher, Bahaa. Love in Exile. Translated by Farouk Abdel Wahab. Cairo: American University in Cairo Press, 2001.

Tarawnah, Naseem. "Something Is Rotten in the State of Denmark." Black Iris, January 27, 2006.

Taylor, Charles. The Ethics of Authenticity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991

- Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Taylor, Gary. Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present. New York: Weidenfeld & Nicolson, 1989.

Tomiche, Nada. "Niveaux de langue dans le théâtre égyptien." In Le Theatre Arabe, ed. NadaTomiche and Cherif Khaznadar, 117—32. Paris: UNESCO, 1969.

Tounsi, Mohamed M. "Shakespeare in Arabic: A Study of the Translation, Reception, and Influence of Shakespeare's Drama in the Arab World." EdD diss., University of Northern Colorado, 1989.

Twaij, Mohammed Baqir. "Shakespeare in the Arab World." PhD diss., Northwestern University, 1973.

Udhari, Abdullah, ed. and trans. Modern Poetry of the Arab World. London: Penguin, 1986.

Ueno, Yoshiko, ed. Hamlet and Japan. The Hamlet Collection, no. 2. New York. AMS Press, 1995.

Varisco, Daniel. "Much Ado about Something Rotten in Denmark." Tabsir, February 3, 2006.

Vaucher, Georges. Nasser et Son Équipe. Paris: Julliard, 1959.

Vest, James M. The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire. Lanham, Md.: University Press of America, 1989.

Wahba, Magdi. Cultural Policy in Egypt. Paris: UNESCO, 1972.

Wedeen, Lisa. Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Welsh, Alexander. Hamlet in His Modem Guises. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2001.

Woll, Josephine. Real Images: Soviet Cinema and the Thaw. London: I. B. Tauris, 2000. Wright, George T. "Hendiadys and Hamlet." PMLA 96, no.2 (1981): 168—93. Yogev, Michael. "'How Shall We Find the Concord of this Discord?' Teaching Shakespeare in Israel, 1994." Shakespeare Quarterly 46, no.2 (1995): 157—164.

Yurchak, Andrei. Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2006.

Zaki, Amel Amin. "Shakespeare in Arabic' PhD diss., Indiana University, 1978. Zhang, Xiaoyang. Shakespeare in China: A Comparative Study of Two Traditions and Cultures. Newark: University of Delaware Press, 1996.

Zimmermann, Heiner 0. "Is Hamlet Germany? On the Political Reception of Hamlet." In New Essays on Hamlet, ed. Mark Thornton Burnett and John Manning, 293—318. New York AIVIS Press, 1994.

المؤلفة فى سطور

مارجريت ليتفين

أستاذ اللغة العربية والأدب المقارن بجامعة بوسطن. تكتب ليتفين عن الدراما العربية الحديثة والثقافة السياسية. نشرت مقالاتها فـــى العديـــد مـــن الدوريات الأدبية المتخصصة. وتقوم بتدريس اللغة العربية والأدب، وعقـــد حلقات دراسية عن "الشكسبيريات العالمية"، والتطويع العالمى لحكايات ألـــف ليلة وليلة.

المترجمة فى سطور

سها السباعى

مترجمة حرة. عضو هيئة تحرير مجلة تيوليبس الأمريكية النصوص الدبية من العربية وإليها. لها كتابات ومواد مترجمة فـــى مجـــالات الـــشعر والأدب.

التصحيح اللغوى : صفاء فتحى
الإشراف الفنى: حسن كامل